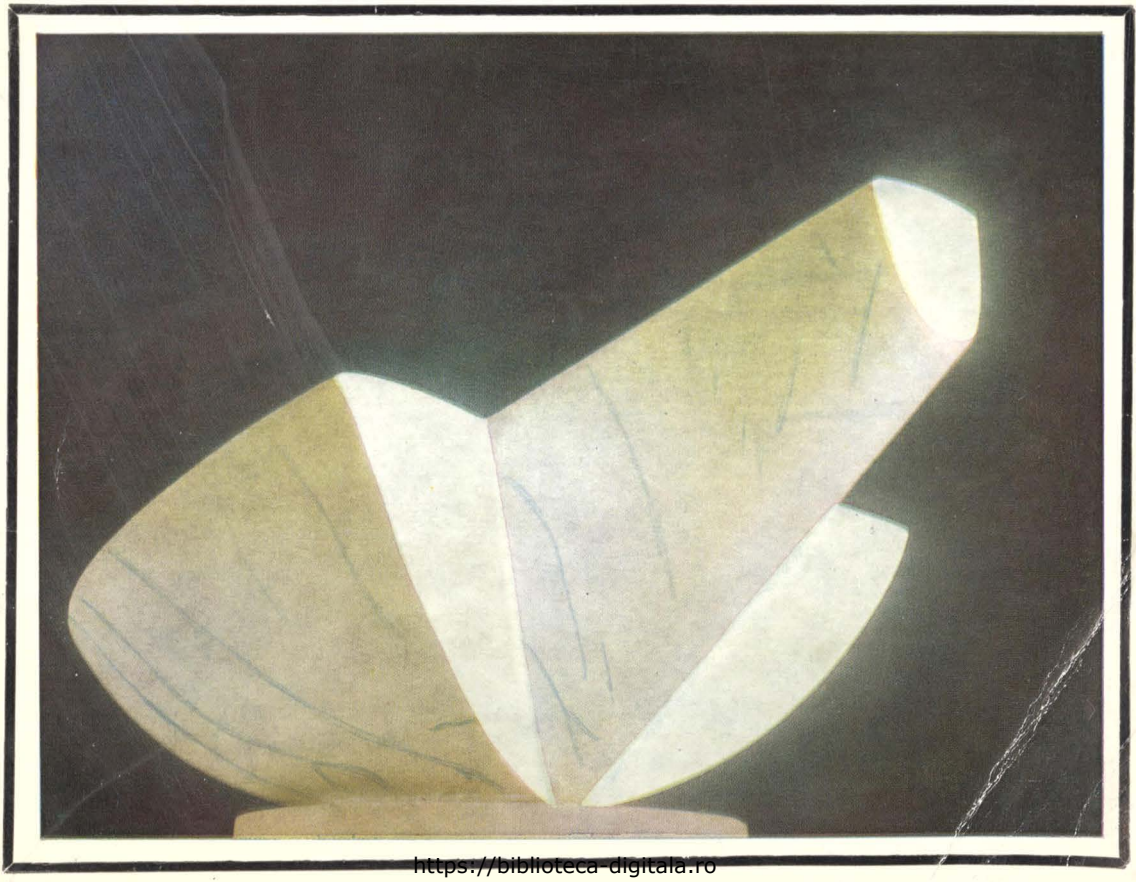
REVISTA MUZEELOR 5 1970



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA MUZEELOR

COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ
REDACTOR ȘEF: LUCIAN ROȘU

https://biblioteca-digitala.ro

Redacția: Calea Victoriei 120
Sectorul I, București
Telefon 13.98.17
Administrația: str. Brezoianu nr. 23—25
Telefon 14.67.99

Coperta: JEAN EUGEN

COPERTA I

Constantin Brâncuși, *ȚESTOASA ZBURĂTOARE* (marmură — 1945; S. R. Guggenheim Museum, New-York)

COPERTA IV

Constantin Brâncuși, *PRINCIPESA X* (bronz polisat — 1916; The Philadelphia Museum of Art — col. W. Arensberg)

https://biblioteca-digitala.ro

CERCETĂRI ASUPRA UNOR FACTORI DE MICROCLIMAT LA MUZEUL MILITAR CENTRAL: UMIDITATEA RELATIVĂ ŞI TEMPERATURA

Aurel MOLDOVEANU

Cercetările asupra a doi din cei mai importanţi factori de microclimat, întreprinse în ultimii ani la Muzeul Militar Central din Bucureşti, nu sînt întîmplătoare. Observaţii mai îndelungate, iar mai recent cercetări sistematice, au arătat că obişnuita sală de expunere sau de depozitare este departe de a fi atît de sănătoasă pe cît pare. Anumiţi factori prezenţi în mediul ambiant în care obiectul este plasat (lumina, umiditatea, temperatura, aerul poluat etc.) acţionează asupra lui în mod constant şi, de cele mai multe ori, distructiv. Desigur nu e vorba de o distrugere violentă şi nici măcar de una vizibilă. Procesul este într-adevăr imperceptibil dar rezultatele lui sînt atît de evidente încît ne aflăm în situaţia de a constata că obiecte, expuse în săli considerate ,,din priviri" absolut normale, se degradează sub ochii noştri. ,,*Mediul ambiant* — susţine Plenderleith — *joacă un rol important în conservare şi,din această cauză,orice studiu asupra numeroaselor aspecte ale conservării obiectelor de muzeu trebuie să fie precedat de un studiu general al efectelor pe care le determină schimbarea mediului ambiant în special schimbarea temperaturii şi umidităţii relative*" [36].

Astăzi, conservarea include — din păcate nu şi la noi — controlul factorilor mediului ambiant, control fără de care nu poate fi vorba de o rezolvare corespunzătoare a păstrării colecţiilor. Climatologia muzeelor a devenit în acest fel un mecanism vital în angrenajul complex al conservării, încît importanţa ei nu putea scăpa unor cercetători ca Plenderleith şi Philippot pentru care ,,*tot ceea ce priveşte studiul climatelor muzeelor este de o importanţă fundamentală*" [39]. Afirmaţie pe care autorii o justifică şi sub forma concentrată a unei sentinţe :,,*Umiditatea este cu siguranţă,din toţi factorii climatici, agentul cel mai important al degradării materiei*" [39]. Cu precizarea că nu poate fi vorba de o nocivitate absolută. Influenţa umidităţii este distructivă doar în anumite concentraţii şi împrejurări care este bine să fie cunoscute. Şi, deşi mecanismul acestui proces — foarte complex de altfel — nu intră în preocupările materialului de faţă descrierea lui simplificată se impune totuşi pentru ca cititorii să poată aprecia cît mai exact rezultatele înregistrărilor noastre*.

Aşadar, umiditatea exercită o influenţă negativă — în anumite împrejurări — asupra obiectelor, în special asupra celor de natură organică : pielea, lemnul, hîrtia, pergamentul, textilele etc., care sînt higroscopice. Acestea au proprietatea de a stabili un echilibru al umidităţii lor cu umiditatea relativă (U. R.) a mediului respectiv. Acest echilibru poate fi rupt de orice schimbare a U. R. a mediului ambiant. Atunci obiectul reacţionează prompt, fie absorbind fie pierzînd din umiditatea sa, după cum aerul ambiant a devenit mai umed sau mai uscat, pînă la stabilirea unui nou echilibru. (Mai detaliat pentru hîrtie în [33],lemn în [11 şi 41], textile în [41 şi 55]). De fiecare dată schimbările umidităţii obiectului determină modificări în dimensiunile materialului respectiv, modificări care se produc chiar în cazul unor variaţii foarte mici [49]. Buck [8] arată că este suficientă o perioadă de 12 sau 48 de ore pentru a opera schimbări semnificative în conţinutul U. R. a hîrtiei, textilelor, pergamentului sau chiar lemnului. Plenderleith [40] şi F. Gallo [21] prezintă exemple concludente de reacţie a unor martori (pergament şi piele) expuşi modificărilor U. R.

Absorbind umiditate, hîrtia, pielea, pergamentul, lemnul, etc., se umflă (textilele se contractă). Cînd pierd umiditate, materialele se contractă (textilele se destind). Dilatarea şi contractarea care iau naştere astfel provoacă în aceste materiale un lucru mecanic cu efecte considerabile în ţesuturile tinere, mai elastice [55] cu consecinţe negative — distructive după Buck [8]. În timp, acest joc provoacă tensiuni, duce la scăderea capacităţii lor de reacţie, şi prin aceasta la slăbirea rezistenţei obiectelor la solicitările celorlalţi agenţi distructivi [11, 39,55]. Oscilaţiile sînt deosebit de vătămătoare pentru picturile pe lemn (în special), carton, pînză,deoarece efectele lor nu întîrzie să apară : deformarea tablourilor,crăparea şi chiar desprinderea stratului pictat (mecanismul în [11,39, 46,55]). Se apreciază [8] ca foarte vătămătoare ciclurile sezoniere lungi în timpul cărora obiectul pierde, apoi cîştigă, umiditate şi iar pierde etc., dar Stolow [46] arată că şi schimbări de mai scurtă durată pot altera dimensiunile materialelor într-o măsură suficient de mare pentru a fi dăunătoare.

Unii autori [13, 39, 53] apreciază ca deosebit de periculoase schimbările bruşte şi de amploare — din păcate frecvent întîlnite în sălile noastre — şi care trebuie evitate întotdeauna, indiferent de sensul

* Este vorba de înregistrarea permanentă a valorilor umidităţii relative şi ale temperaturii, cu ajutorul termohigrografelor.

https://biblioteca-digitala.ro

în care acestea se produc, adică sub 50% și peste 65%. Zona cuprinsă între aceste limite (50%—65%) fiind, potrivit majorității cercetătorilor [13, 40, 42, 53 etc.], ca o zonă de securitate pentru sălile și depozitele cu obiecte eterogene. Se recomandă însă și limite ceva mai strînse (55—65% [49], 55—60% [20]) sau mai potrivite unor categorii de materiale (50%—60% pentru lemn [4], 60%—65% pentru picturi pe mătase și hîrtie [38], 50% pentru desene, fotografii, negative, filme [1] și 58% pentru galeriile de pictură [40]).

În afara oscilațiilor de mai lungă sau mai scurtă durată trebuie să notăm și efectele distructive ale umidității atunci cînd aceasta capătă pentru o durată mai lungă valori fie sub 50% fie peste 65% [3, 6, 8, 11, 13, 17, 21, 37, 39, 53]. Supuse uscăciunii sau umidității, obiectele de natură organică devin fragile, casante, hîrtia se fărîmițează, picturile crapă și se scorojesc, textilele se decolorează și se taie, adezivii se înmoaie slăbindu-se în acest fel legăturile etc. În plus, excesul de umiditate determină efecte biologice, [13, 20, 21, 39, 40, 52], favorizează și accelerează procesele fotochimice [2, 3, 4, 5, 8, 17, 18, 37], precum și coroziunea metalelor [35, 39, 50].

În general, temperatura nu are o influență directă prea mare asupra obiectelor. Efectele ei nocive se manifestă în majoritatea cazurilor prin modificările pe care le determină în regimul U.R. a aerului deoarece între aceste două componente ale microclimatului există o strînsă legătură: creșterea temperaturii (T) determină scăderea U.R. după cum scăderea T. duce la creșterea ei, ceea ce este deosebit de important pentru explicarea oscilațiilor U.R. din sălile noastre în timpul cînd funcționează încălzirea centrală [13, 39].

În aprecierea gradului de nocivitate a temperaturii este bine să ținem seama și de o lege a fizicii după care la o creștere de 10—15° C viteza reacțiilor chimice se dublează [17, 42, 46]. Ne explicăm astfel experiențele lui Kühn [19], potrivit cărora o creștere a temperaturii de 10°C a mărit decolorarea unor pigmenți, altfel destul de stabili. De altfel, prezența simultană a unor elemente de microclimat (cum ar fi U., T. și lumina sau aerul poluat) mărește gradul lor de nocivitate. În acest sens Brommel [3] observă cu justețe că obiectele galeriilor engleze de artă primesc o cantitate mai mare de lumină în timpul verii adică tocmai atunci cînd U.R. a sălilor este mult crescută (ca și temperatura de altfel).

Valorile muzeistice pot fi sustrase influenței dăunătoare a acestor factori numai prin controlul lor riguros. Dar acest control nu este posibil fără determinarea exactă a valorilor lui. Ceea ce am încercat să facem. În acest fel cercetarea și publicarea concluziilor la care am ajuns după trei ani de observații sistematice constituie un prim pas pe calea rezolvării acestei probleme nu numai la Muzeul Militar dar și — prin contribuția adusă la determinarea caracteristicilor particulare ale acestor elemente în condițiile climatice din țara noastră — la celelalte muzee.

Înregistrările au fost făcute cu ajutorul a trei termohigrografe Junkalor în trei încăperi: Sala Mihai Viteazul (notată în referirile noastre cu I), sala Unirii (II), și depozitul de documente, hărți, periodice etc. (III). Sălile respective sînt dreptunghiulare, spațioase și au — caracteristică generală a întregii clădiri — ziduri groase care le asigură în general o destul de bună protecție împotriva rigorilor climatului exterior. Sala I are trei pereți exteriori și 6 ferestre mari, sala a II-a un perete exterior și două ferestre iar cea de-a III-a sală doi pereți afară (cei mici) și patru ferestre.

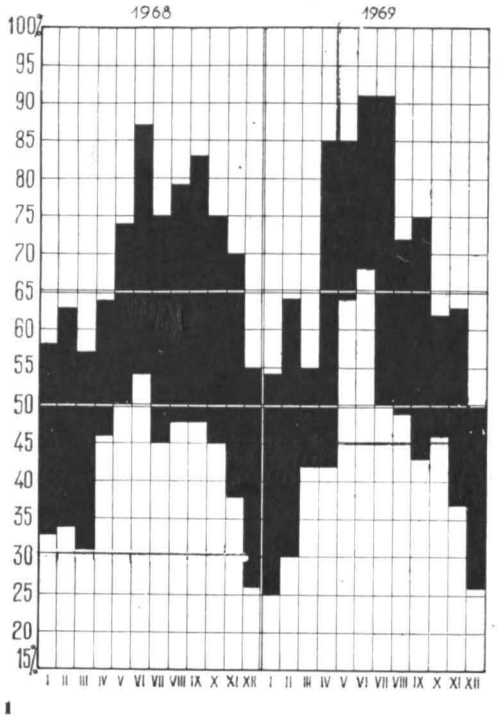
O primă examinare a datelor culese ne indică deosebiri de climat de la o sală la alta. (Diferențe explicabile prin așezarea lor; contactul inegal cu climatul exterior — în funcție de numărul pereților în afară, mărimea ferestrelor — încălzirea neuniformă etc.). Dincolo însă de variațiile acestui climat de la o sală la alta, constatăm, în cadrul aceleiași săli, puternice oscilații sezoniere, lunare, săptămînale, zilnice și chiar orare. Ele sînt atît de ample încît în cursul unui singur an indicatoarele termohigrografelor parcurg o scară foarte largă de valori 22%—91% (fig. 1, 2, 3...vezi de asemenea [15, 48]).

Variațiile sezoniere lungi dau naștere unor regimuri climatice dominante: uscat, normal, umed. Dar în perioade suficient de lungi pentru a fi luate în considerare, regimul sec (sau umed) alternează cu cel normal rezultînd perioade intermediare sau mixte. Prelucrarea statistică a datelor reprezentate în elocventul grafic din fig. 8 ne arată că ponderea acestor regimuri nu este egală și că regimul normal nu numai că nu este dominant dar nici măcar egal cu celelalte. Anual el reprezintă mai puțin de 25%: 22,44%, 23,52%, 21,56%, 14% sau chiar 7,69% (fig. 8). Într-un an și doar pentru o singură sală, procentajul U.R. normale (adică cuprinse între 50—65%) a fost de 30,76%. Așadar, mai mult de jumătate din an obiectele din sălile noastre sînt supuse alternativ fie influențelor pernicioase ale unui climat uscat, fie (ceva mai puțin, e adevărat) ale unui climat umed.

Iarna — în general din noiembrie pînă în aprilie — aproape 5 luni domină un regim de umiditate scăzută (sub 50%) înlocuit în primăvară de un scurt regim mixt (uscat — normal). La începutul verii, în săli domnește o U.R. normală căreia îi urmează, cîteodată, un regim mixt (normal-umed) și unul umed. După care, pînă în noiembrie, indicatoarele parcurg drumul, în sens invers: mixt (uneori), normal mixt, uscat... Diagramele de la fig. 1, 2, 3 sugerează grafic destul de fidel aceste pendulări alternative cu diferențe de nuanțe de la o sală la alta în funcție de particularitățile sălilor și de la un an la altul în funcție de climatul exterior care — se știe — nu este permanent același.

În cadrul acestei succesiuni aproape matematice, desprindem o preponderență a regimului sec, evident nu în toate sălile. În sala I (fig. 8) unde, datorită așezării și subîncălzirii din timpul iernii, (sala se află la capul coloanei de încălzire) regimul sec este ceva mai mic: 18,36% în 1968 și 25% în 1969. În celelalte săli, regimul sec înregistrează valori foarte mari: 49,01% și 36,53% în sala II;

https://biblioteca-digitala.ro



1

Fig. 1. Diagrama valorilor lunare, minime şi maxime ale U.R. din sala Mihai Viteazul. O elocventă mărturie a permanentei tensiuni la care sînt supuse obiectele de natură organică din muzeu datorită enormelor variaţii ale umidităţii relative.

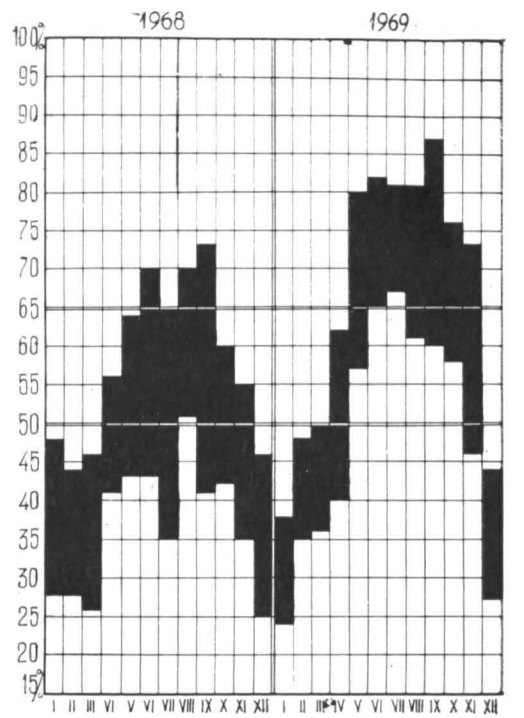


Fig. 2. Diagrama valorilor lunare, minime şi maxime ale U.R. din sala Unirii.

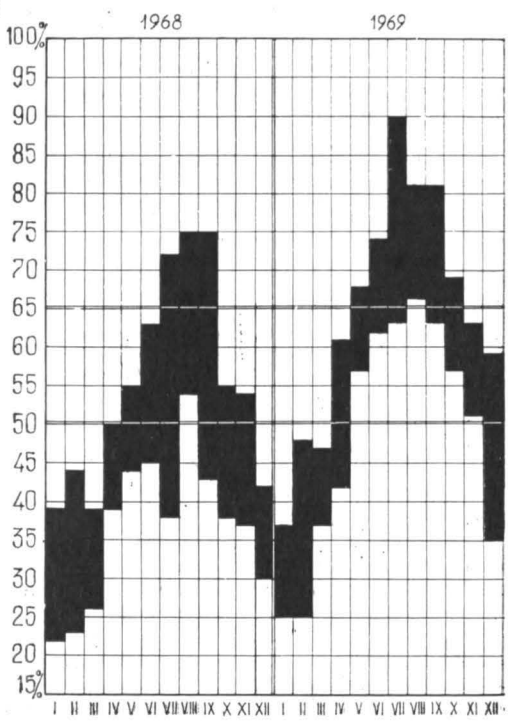


Fig. 3. Diagrama valorilor lunare ale U.R. din depozitul de documente. Ea ilustrează mai convingător decît orice alte argumente faptul că regimul U.R. din sala respectivă (şi nu numai din ea) este necorespunzător pentru păstrarea colecţiilor fiind în cea mai mare parte a anului fie „sec" fie „umed".

https://biblioteca-digitala.ro

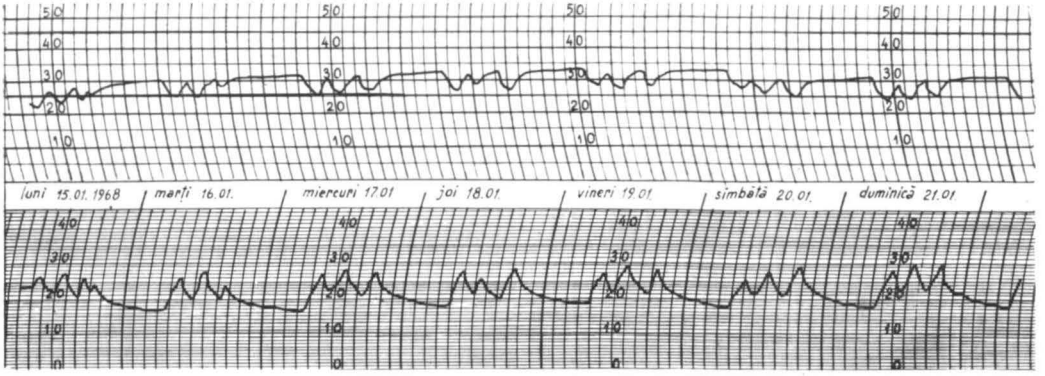
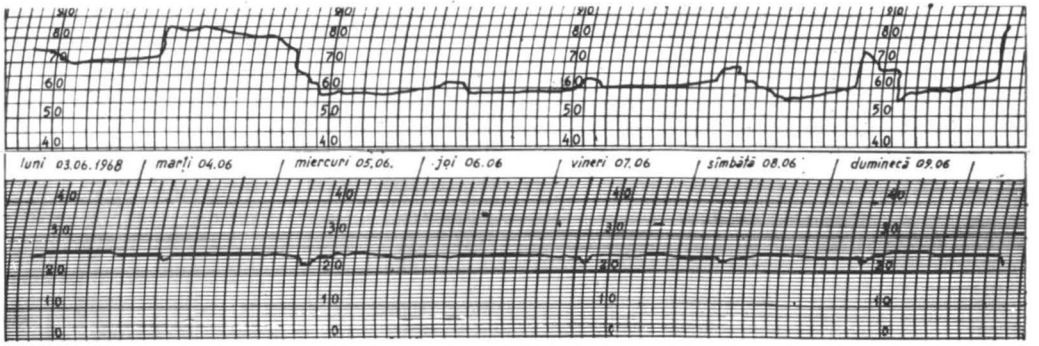


Fig. 4. Depozitul de documente. Una din cele 32 săptămîni de regim „uscat".

Diagrama ilustrează în mod convingător avatarurile unei încălziri centrale excesive și necontrolate, existența unor fluctuații diurne, datorate regimului neuniform de încălzire (trei perioade) care determină modificări corespunzătoare în regimul U.R. Se găsesc astfel întrunite cîteva din principalele elemente de nocivitate: uscăciune excesivă, fluctuații cotidiene mari, repetate și bruște.

Fig. 5. Sala Mihai Viteazul. O săptămînă în care trăsătura dominantă a fost alternarea regimului umed cu cel normal. Iarăși elemente întrunite de nocivitate: umiditate excesivă, amplitudini mari care merg pînă la 20%, bruște și repetate. Cauza principală: pătrunderea aerului rece și umed din primele ore ale dimineții cu ocazia aerisirii sălii. Diagrama demonstrează necesitatea aerisirii sălilor și depozitelor în funcție de condițiile climatice din săli și din exterior și numai sub supravegherea conservatorului.



58% și 39,25% în sala a III-a (fig. 8). Începînd din noiembrie și pînă în aprilie domină așadar, aproape fără excepție, un climat în care U.R. are valori nu numai sub 50% dar perioade destul de lungi, sub 40% și chiar sub 30%, ceea ce este excesiv. În sala a II-a spre exemplu, 22 săptămîni (de la 11—18 XI 1968 pînă la 14—21 IV.1969) U.R. a fost sub 50%. În sala a III-a perioada a fost și mai mare: 24 săptămîni [48].

Comparativ cu regimul sec, regimul umed este ceva mai redus: 8,16% și 13,45% în sala I, nimic și 38,46% în sala a II-a, 12 și 33,33% în sala a III-a (fig. 8). Diferențele destul de sensibile în ceea ce privește regimul umed dintre anii 1968 și 1969 se datoresc secetei excesive care a bîntuit în 1968.

Aceste pendulări anuale ale valorilor U.R. de jos în sus și invers, pe care termohigrografele le înregistrează cu fidelitate sînt un element de mare nocivitate, prin permanenta tensiune pe care o provoacă în materialele higroscopice. Rareori aceste materiale se află în repaos. Chiar în timpul lungilor perioade de uscăciune, atunci cînd U.R. este permanent sub 50%, se înregistrează fluctuații săptămînale, zilnice și orare, mari și numeroase, încît materialele lucrează permanent, ceea ce determină fragilizarea lor. O privire asupra diagramelor este mai mult decît elocventă. În perioada în care funcționează caloriferele, termohigrografele înregistrează în săli atîtea fluctuații ale U.R. cîte perioade de încălzire sînt (fig. 4). Concluzie care poate fi argumentată și prin compararea a două săli cu regimuri de încălzire diferite: sala a III-a și depozitul de pictură (fig. 7). În prima, unde caloriferele funcționează din plin, s-au înregistrat în săptămîna respectivă temperaturi mari: între 14°—29°C, și fluctuații zilnice (cîte trei) determinate de încălzirea neuniformă. Regimul de încălzire s-a repercutat în cel al U.R. producînd

https://biblioteca-digitala.ro

uscăciune (30%—39%) și variații zilnice. În depozitul de picturi, care nu este încălzit, a domnit o temperatură destul de constantă și joasă (10—12°C) determinînd o U.R. normală și constantă (60%). Variații în regimul U.R. se înregistrează și în celalalte perioade ale anului determinate de alți factori (nu de încălzirea centrală (fig. 5 și 6) și nu rareori variațiile sînt bruște [15, 48, fig. 6].

Deși temperatura ambiantă obișnuită nu influențează în mod direct obiectele de muzeu, este bine să-i cunoaștem valorile deoarece — am văzut — creșterea sau scăderea ei duce la scăderea sau creșterea U.R. (relații ușor de urmărit în fig. 4 și 7). Examinarea înregistrărilor ne arată că temperatura din săli nu este constantă și depășește în mare parte a timpului valoarea maximă recomandată de cercetători : 17°—20°C. Fluctuațiile și valoarea ei ridicată (pînă la 30°C și chiar 33°C) din timpul sezonului rece determină uscăciunea din săli și acele variații zilnice și orare ale U.R. pe care le consemnau mai sus. Astfel, amplitudinea zilnică a temperaturii în cursul aceluiași sezon măsoară diferențe între minime și maxime care merg de la 5°C pînă la 15°C, fiind răspunzătoare de variațiile ample ale U.R., din perioada corespunzătoare. După încetarea încălzirii centrale, temperatura se menține tot ridicată dar variațiile ei orare și zilnice sînt cu unele excepții (excepții puse în evidență de fig. 5 și 6), mai mici.

Ce concluzii de ordin general se desprind după examinarea primelor noastre înregistrări ? Mai întîi, date fiind diferențele din săli, necesitatea determinării regimului U.R. și al T. în toate sălile în care se găsesc expuse sau depozitate valori muzeistice. De altfel s-au și luat măsuri în acest sens. În prezent 12 săli sînt prevăzute cu aparate de înregistrat. Extinderea acestor înregistrări și în timp (5—10 ani), întrucît întocmirea unui tablou clinic cît mai exact pentru fiecare sală impune culegerea datelor dintr-o perioadă cît mai îndelungată. Evident, nu trebuie să așteptăm trecerea celor 10 ani pentru a lua măsuri pentru corectarea anomaliilor deja constatate. Diferențele de la un an la altul nu afectează trăsăturile dominante ale regimului climatic din săli : uscăciune sau umiditate excesivă mai mult de jumătate din cursul anului, fluctuații mari, repetate, anuale, sezoniere, lunare, săptămînale, zilnice, orare.

Și o altă constatare din cele mai importante : U.R. scăzută și variațiile înregistrate în săli în timpul iernii se datoresc încălzirii centrale și regimului neuniform de funcționare a caloriferelor, factor asupra căruia mulți cercetători au atras deja atenția [11, 13, 49].

Măsurile de ordin practic ar urma să tindă la stabilirea unui regim de încălzire mai uniform și, în orice caz, mai rațional, la umidificarea sau degumidificarea sălilor, la stabilirea unui regim rațional de aerisire (căruia în prezent nimeni nu-i acordă nici o atenție) potrivit normelor conservării științifice. Dar despre aceste măsuri de ansamblu, ca și despre altele mai particulare, dar tot atît de acute, vom vorbi într-un alt articol.

Fig. 6. Indicatorul a urcat pînă în apropierea punctului de condensare. Iarăși umiditate excesivă (după 24 săptămîni de regim uscat și doar 4 săptămîni de U.R. normală), iarăși varaiații mari și bruște, din nou aerisire necontrolată.

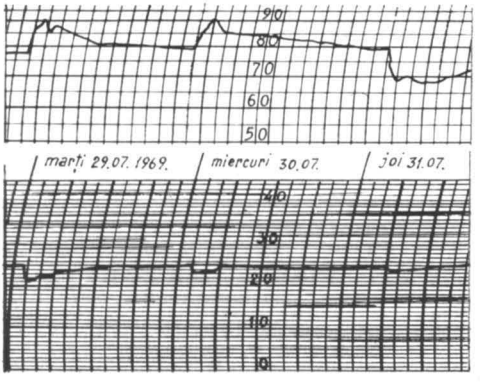
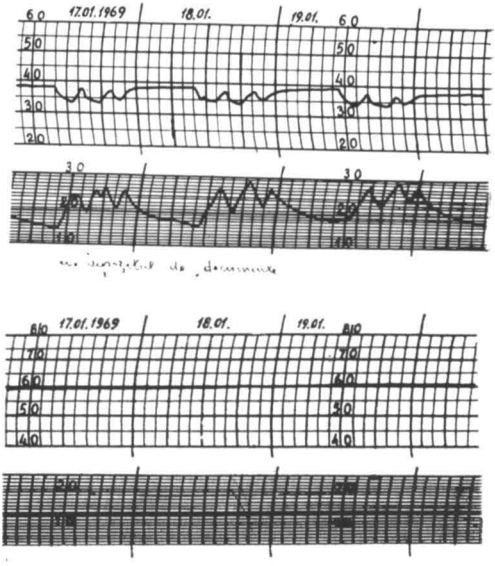


Fig. 7. Extrase din diagramele săptămînale înregistrate în depozitele de documente și picturi.
Compararea înregistrărilor arată că uscăciunea din prima sală și fluctuațiile zilnice ale U.R. sînt determinate de temperaturile excesive și variate rezultate dintr-o încălzire centrală neuniformă. În depozitul de pictură — neîncălzit — temperatura scăzută și destul de constantă permite o U.R. normală și mai ales fără oscilații.



https://biblioteca-digitala.ro

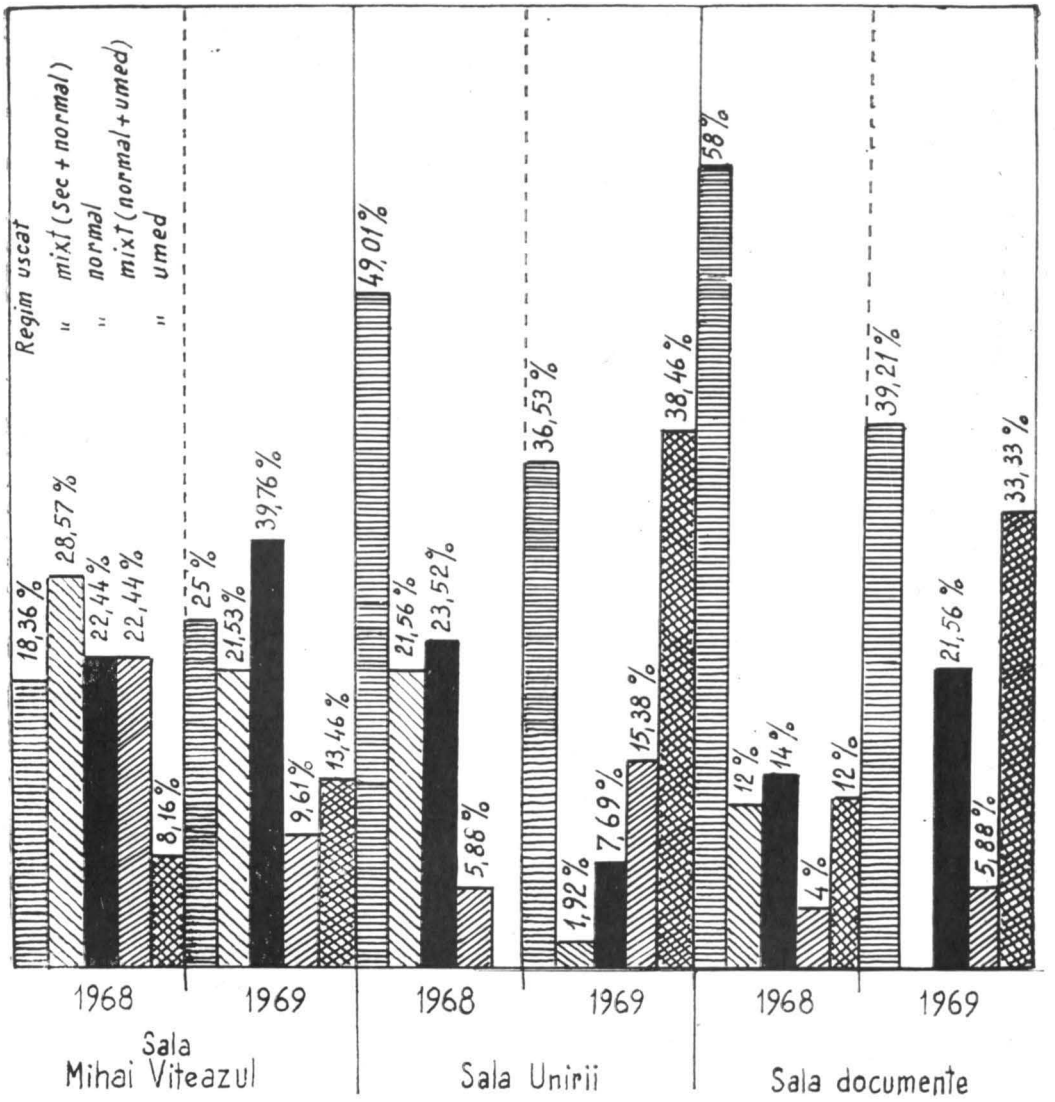


Fig. 8. Grafic statistic comparat cu durata fiecărui regim climatic, exprimată procentual.

BIBLIOGRAFIE ȘI REFERINȚE

[1] Hermine M. Baumhofer, *Film Records Management*, „The American Archivist", nr. 3/1956;

[2] H. C. A. Van Beek and P. M. Heertjes, *Fading by light of organic dyes on textiles and others materials*, „Studies in Conservation", nr. 3/1966;

[3] N. S. Brommelle, *Museum Lighting, Part 3. Aspects of the effect of light on deterioration*, „Museums Journal," vol. 62, nr. 1/1962;

[4] N.S. Brommelle, *Air conditioning and lighting from point of view of conservation*, „Museums Journal", vol. 63, nr. 1—2/1963;

[5] N. S. Brommelle, *Russel and Abney report on the action of light on water colours*, „Studies in Conservation", nr. 4/1964;

[6] Richard D. Buck, *Some applications of mechanics to the treatment of panel paintings*, Recent advances in conservation. Contribution to the I. I. C. Rome Conference, 1961. Edited by G. Thomson. London Butterworths, 1963;

[7] Richard D. Buck, *Is crandling the answer?* „Studies in Conservation", nr. 3/1962;

[8] Richard D. Buck, *A specification for museum airconditioning Part* I, „Museum News", Technical supplement, December, 1964;

[9] Duncan Cameron, *Environmental control: a theoretical solution*, „Museum News", May, 1968;

[10] *Colloque sur l'architecture des musées. L'accès et la circulation. Conclusions.* „Icom News", March, 1969, p. 8, punctul 9;

[11] Comission de l'ICOM pour le traitement des peintures, *The care of paintings. The care of wood panels./ Le traitement des peintures. Le traitement des supports en bois*, „Museum," nr. 3/1955;

[12] B. S. Cooper, *Museum lighting*, „The Museums Journal", nr. 7/1957;

[13] Paul Coremans, *Le laboratoire et sa mission*, L'organisation des musées. Conseils pratiques, UNESCO, col.„ Musées et monuments" vol. IX, 1959;

https://biblioteca-digitala.ro

[14] Paul Coremans, *The conservation of paintings*,, Museums Journal", nr. 1/1961;

[15] Diagramele umidităţii relative şi ale temperaturii, înregistrate în sălile Mihai Viteazul, Unirii şi în Depozitul de documente, periodice, hărţi etc. în perioada 1 ianuarie 1968—31 decembrie 1969, Muzeul Militar Central, Diverse III, inv. nr. 1363;

[16] F. Eichler, *Căldura şi vaporii de apă în clădiri*. Traducere din limba germană. Editura tehnică, Bucureşti, 1957.

[17] Robert L. Feller, *Contrôle des effets détériorants de la lumière sur les objets de musée/ Control of deteriorating effects of light upon museum objects*, ,,Museum", nr. 2/1964;

[18] R. L. Feller, *The deteriorating effect of light on museum objects principles of photochemistry the effect on varnish and paint vehicles and paper*, ,,Museum News," Technical supplement, June 1964.

[19] R. L. Feller, *Control of deteriorating effects of light on museum objects. Heating effects of illumination by incandescent lamps* ,,Museum News," Technical supplement, May, 1968;

[20] F. Flieder, *Lutte contre les moisissseurs des materiaux constitutifs des documents graphique*, Recent advances in conservation...

[21] Fausta Gallo, *Biological agents which damage paper materials in litraries and archives*, Recent advances in conservation.

[22] Michelangelo Gallo, *Argomenti di edilizio bibliotecaria*, Bollettino deli' Istituto di patologia del libro, I—II/1954;...

[23] Agnes Geijer, *Preservation of textile objects*, Recent advances in conservation...

[24] Bertrand Gille, *Esquisse d'un plan de normalisation pour le microfilmage des archives*, ,,Archivum," III/1953;

[25] Sam Hedar, *On building archives*, ,,Archivum", 1956;

[26] Philip Hendy, A. S. Lucas, *Le preparation des peintures /The ground in pictures*, ,,Museum", nr. 4/1968;

[27] J. C. Hudson, *Les travaux sur la corrosion de la British Iron and Steel Research Association, Corrosion et anticorrosion*, Mars 1957;

[28] Sheldon Keck, *Mechanical alteration of the paint film*, ,,Studies in Conservation", February, 1969;

[29] L. Kolarz et W. Ponczewski, *Le nouveau batiment central des archives d'état à Varsovie*, ,,Archivum", 1957;

[30] W. H. Langwell, *The conservation of books and documents* London, Pitmans, 1958;

[31] L. Logan Lewis, *La climatisation des musées /Air conditioning for museums*, ,,Museum" nr. 2/1957;

[32] J.Lodewijks, *The influence of light on museum objects*, Recent advances in conservation...

[33] *Metode de analize şi încercări pentru hirtie şi cartoane*, 2 vol. Editura tehnică, Bucureşti, 1957;

[34] *Microphotography and archives being a memorandum from the public Record Office*, London, Archivum, III/1953;

[35] A. Moldoveanu, *Coroziunea obiectelor metalice şi mijloace de apărare impotriva ei*, ,,Revista Muzeelor", nr. 2/1964;

[36] M. Organ, *A new treatment for ,,Bronze disease"*, ,,Museums Journal", vol. 61, June, 1961;

[37] Tim Padfield and Sheila Landi, *The light — fastness of natural dyes*, ,,Studies in Conservation", nr. 4/1966;

[38] P. Philippot, *Réunion des restaurateurs sur la conservation et la restauration des peintures orientales sur soie et sur papier*, ,,ICOM News", June, 1968;

[39] H. J. Plenderleith, P. Philippot, *Climatologie et conservation dans les musées/Climatology and conservation in museums*, ,,Museum" nr. 4/1960;

[40] H. J. Plenderleith, *The conservation of antiquities and works of art. Treatment, repair and restoration*. Oxford University Press, London, 1957;

[41] F. du Pont Cornelius, *Movement of wood and canavas for paintings in response to high and low R.H. cycles*, ,,Studies in Conservation", nr. 2/1967;

[42] Lodovico Santucci, *The application of chemical and physical methods to conservation of archival materials*, Recent advances in conservation...

[43] Lodovico Santucci, *Report on paper stability*, ,,Bolletino dell'Istituto di patologia del libro", I—IV/1963;

[44] Nathan Stolow, *Some studies on the protection of works of art during travel*, Recent advances in conservation...

[45] Nathan Stolow, *Fundamental case desingn for humidity sensitive museum collections*. ,,Museum News," Technical supplement February, 1966;

[46] Nathan Stolow, *The action of environment on museum objects, Part II, Light*, ,,Curator", nr. 4/1966;

[47] Nathan Stolow, *Controlled environment for works of art in transit*, ,,Museum Journal," June /1967;

[48] Tabel cu valorile minime şi maxime săptămînale ale umidităţii relative şi ale temperaturii înregistrate în sălile Mihai Viteazul şi Unirii şi în Depozitul de documente, hărţi, periodice de la Muzeul Militar Central în perioada 1 ianuarie 1968—31 decembrie 1969. Tabelul cuprinde şi amplitudinile săptămînale şi zilnice precum şi aprecierea normalităţii U.R., Muzeul Militar Central, Diverse III, inv. nr. 1553;

[49] G. Thomson, *Impermanence — Some chemical and physical aspects*, ,,Museums Journal," June, 1964;

[50] G. Thomson, *Relative humidity variation with temperature in a case containing wood*, ,,Studies in Conservation", November 1964;

[51] Kenzo Toishi, *Relative humidity in a closed package*, Recent advances in conservation...

[52] Antonio Tonolo, *Microbiological changes on Frescoes*, Recent advances in conservation...

[53] A.E. Werner, *Heating and ventilation*,,Museums Journal," October, 1957;

[54] A. E .Werner, *Perspectives in conservation*, ,,Museums Journal" December, 1961;

[55] Christian Wolters, *The care of paintings. Fabric paint supports/Le traitement des peintures. Les supports en toile*, ,,Museum" nr. 3/1960;

[56] Ch. Wolters, Herman Kühn, *Behavior of painted wood panels under strong illumination*, ,,Studies in Conservation", February 1962;

РЕЗЮМЕ

Роль, которую играет относитель..ая влажнось и температура в разрушении музейных экспонатов и на которую указывалось в первой частьи, заставила провести обширные исследования относительно их влияния в залах и хранилищах Военного музея.

Автор разбирает зарегистрированные в двух залах и в одном хранилище в 1968 и в 1969 гг. результаты. Эти помещения считались абсолютно здоровыми. Но результаты исследования обнаружили наличие сильных колебаний относительной влажности /и температуры/ с ежедневной амплитудой иногда доходящей до 24 процентов. Само собой разумеется, что годовая амплитуда была значительно больше—достигла 70 процентов. Этот факт говорит о интенсивности, которой подвержены экспонаты органической природы. Среди факторов влияющих на коллебания климатического режима, автор отмечает :неравномерность центрального отопления, иногда чрезмерного, что определяет длительный период высыхания продметов и проветривание залов и хранилищ, противоречящее нормам научного консервирования.

RÉSUMÉ

Le rôle joué par l'humidité relative et par la température dans la dégradation des objets de musée — rôle montré dans la première partie de l'article — a déterminé l'initiation d'amples recherches concernant les valeurs atteintes par ces deux facteurs dans les salles et les dépôts du Musée Militaire Central de Bucarest.

L'auteur discute les résultats des enregistrements faits en ce sens au cours des années 1968 et 1969 dans deux salles et l'un des dépôts du musée, qu'on considère ,,à priori" absolument saines. À l'encontre de cette conviction quasi-unanime, les enregistrements ont mis en évidence l'existence de grandes oscillations de l'humidité relative (et de la température) avec des amplitudes qui ont atteint parfois 24% par jour. Il est évident que l'amplitude annuele a été sensiblement plus grande, arrivant jusqu'à 70%, ce qui fait ressortir la tension presque permanente à laquelle sont soumis les objets de nature organique. Parmi les facteurs responsables de la variabilité du régime climatique des salles, l'auteur énumère la chaufage central, qui n'est pas uniforme mais est parfois excessif — ce qui détermine, entre autres, une longue période de sécheresse chaque année — ainsi que l'habitude d'aérer les salles et les dépôts, contrairement aux norme de la conservaton scientifique.

https://biblioteca-digitala.ro

M. H. MAXY LA A 75-A ANIVERSARE

Petre OPREA

La 26 octombrie, 1970, pictorul M. H. Maxy, directorul Muzeului de artă al R. S. România împlineşte 75 de ani. Sărbătorirea poate fi dublă, întrucît ea consemnează şi aniversarea unei activităţi de peste două decenii a acestuia ca muzeograf, în fruntea celui mai mare muzeu de artă din ţară, creaţie a regimului democrat popular.

Numit director la numai doi ani de la înfiinţarea muzeului, M. H. Maxy s-a străduit la început ca, împreună cu cei doi şefi de galerii (naţională şi străină), Gh. Oprescu şi Marius Bunescu, muzeografi cu bogată experienţă, care au condus, fiecare dintre ei, cîte un muzeu şi anume, primul — Muzeul Toma Stelian, secundul — Muzeul Simu, să pună bazele unui muzeu modern, capabil să răspundă multiplelor sarcini şi exigenţelor maxime ce stau în faţa unei instituţii de cultură. Era o grea răspundere, dar experienţa artistică, ponderea şi tactul şi-au spus pozitiv cuvîntul pe toată întinderea şi laturile muncii sale de muzeograf, deşi nu şi-a neglijat niciodată vocaţia : pictura.

Copilăria lui Max Herman Maxy a fost destul de nefericită. Pînă la vîrsta de aproape 14 ani a stat mai mult singur, claustrat în cămăruţa sa, din locuinţa părintească, sub privirile aspre ale unei mame vitrege care nu-i suporta prezenţa[1]. În asemenea condiţii restrictive, visurile şi năzuinţele sale, necesitatea firească a cheltuirii de energie l-au împins către o joacă solitară de fiecare zi : aşternea, la voia întîmplării, cu creionul pe hîrtie, tot felul de semne imaginate sau corelate cu ceea ce vizual avea legătură cu viaţa sa. Aşa s-a format, pe nesimţite, făgaşul său spre acea necesitate care se cheamă drumul către artă.

La şcoala primară şi apoi în primele clase de liceu, cînd portretele sale se bucurau de succes printre colegi — căci n-a fost ispitit niciodată să copieze desene din cărţi — era întotdeauna bine cotat la caligrafie şi desen, fără însă ca cineva să-i întrevadă aptitudini către artă şi să-i îndrume paşii în această direcţie. La vremea aceea nu avea înclinaţii doar spre desen, ci, deopotrivă, spre proză, versuri şi muzică. Era un asiduu pasionat cititor de cărţi, ca şi de ziare şi reviste satirice, la care îl atrăgeau înfruntările poziţiilor politice. Practic, aceste dorinţe erau mult îngrădite de concepţiile de viaţă şi de traiul pe care i-l hărăzise mama vitregă. Impasul s-a rezolvat fericit pentru copil abia în preajma intrării sale în cursul superior al liceului, datorită intervenţiilor dîrze ale unor unchi care i-au impus tatălui său să-l instaleze într-o pensiune. De acum încolo, fiindu-şi singur stăpîn, viaţa sa se va schimba radical. De contactul cu presa timpului, în special cu cea de stînga, care folosea foarte mult desenul critic şi satiric realizat de artişti iluştri — Iser, Ressu, Theodorescu-Sion, Murnu, Şirato — se leagă formarea incipientă a direcţiei pe care o va urma dezvoltarea artistică a tînărului Maxy.

Vizitele prin expoziţii, discuţiile purtate aproape zilnic cu colegul său mai vîrstnic, Diamant, care lua lecţii de pictură la Iser, l-au familiarizat cu arta şi l-au împins mai repede în mrejele ei.

O vizită la artistul M. H. Georgescu — care conducea la locuinţa sa din calea Victoriei un atelier particular de pictură — impresionîndu-l neplăcut, l-a hotărît să se ocupe singur de educaţia sa artistică. Deseori s-a gîndit să se ducă la Iser, profesorul colegului Diamant, dar de fiecare dată s-a răs-

[1] Datele biografice sînt culese din interviul luat pictorului M. H. Maxy (imprimat de autor pe bandă de magnetofon, în lunile mai-iunie 1968).

https://biblioteca-digitala.ro

gîndit, căci n-ar fi dorit să fie judecat mereu sub ochii prietenului. Ca atare, într-o dimineață, învingîndu-și timiditatea, cu o mapă de lucrări sub braț, a bătut la ușa lui Ressu. Acesta l-a primit, i-a privit lucrările și, foarte natural, s-a oferit să-l îndrumeze benevol în tainele meșteșugului pictoricesc.

Săptămînal, îndeobște sîmbătă după-amiază, Ressu îi corecta elevului Maxy desenele realizate nu după modele, cum era obiceiul Școlii de belle-arte, ci după natură, reprezentînd scene din viața zilnică și portrete. Cînd a simțit oarecare progres, a prezentat desenele corectate de Ressu lui Iser, la început prin Diamant, apoi, mai tîrziu, chiar el însuși. S-a bucurat astfel, la un moment dat, de două îndrumări foarte competente. Arta ambilor meșteri l-a atras pentru aspirațiile ei, deși realizările acestora erau diferite. Pictura lirico-emotivă de structură melodică, de incantație coloristică a lui Ștefan Luchian, ca și cea lirico-vulgară a vîrfurilor vremii — Verona, Vermont, Loghi — nu l-au captivat pe Maxy. Găsea mult mai multe corespondențe cu realismul viguros al celor doi dascăli ai săi. La Iser admira linia sintetică și expresivă a desenului. La Ressu îl captiva viziunea colorată, pregnant distinctă de a tuturor celorlalți pictori, deși în pictura lui culoarea era severă, aspră, lipsită de efect. Maxy era atras irezistibil către reprezentarea în artă a realității dure, a poeziei aspre a vieții de fiecare zi, repugnîndu-i acea viziune poetică a realității camuflate, figurată în forme grațioase și false.

Firesc, terminînd liceul (1913), s-a înscris, cu toată împotrivirea familiei, la Școala de belle-arte, fără însă a renunța total la corecturile lui Ressu.

Învățămîntul artistic bucureștean de atunci se străduia să impună un program cuprinzînd un eclectism de noțiuni și de rețete picturale sintetizate dogmatic de alte academii străine. Profesori conștiincioși, adepți și susținători ai unei asemenea arte, se străduiau zeloși să le insufle elevilor respect și admirație pentru ea, s-o accepte fără vreo obiecție. Desigur, la început, ca orice elev dornic să asimileze cît mai multe noțiuni profesionale, Maxy s-a aplecat cu sîrg asupra studiului, nesimțindu-i încorsetarea și mîhnindu-l doar asprele aprecieri ale profesorilor la adresa picturii lui Ressu. Aici, doar Fr. Storck, profesorul său de desen și modelaj, deși era un pedagog sever care nu se abătea de la programa școlară, a avut înțelegere și prețuire pentru munca sa. Dintre colegi, se apropiase, pentru discuțiile interesante purtate despre artă, de Sabin Popp și Lucian Grigorescu. Conversațiile cu acesta din urmă erau aprige și întotdeauna iscate de pictura marelui Cézanne.

Mai tîrziu, nemulțumirile lui Maxy împotriva programei s-au înmulțit și probabil că, în viitor și-ar fi manifestat ostilitatea : evenimente importante însă, intrarea țării în război, în anul 1916, au modificat toate destinele. Refuzîndu-i-se cererea de a intra voluntar la Școala militară din Dorohoi, Maxy s-a stabilit la o rudă în orașul Roman. După un an, la soroc, a fost recrutat, găsit apt și încorporat la Școala militară din Botoșani. În urma unei instrucții sumare, a fost trimis în satul Bălăbănești, în imediata apropiere a frontului de la Mărășești și apoi în satul Crețești, lîngă Huși. În aceste două așezări a desenat și a pictat neostoit scene din viața satului și a regimentului. Trimis mereu în delegații la Iași, nu a scăpat nici un prilej să ia legătura cu mediul literar și artistic ieșean. Era un nelipsit participant la discuțiile purtate în fiecare seară de grupul de intelectuali care-l frecventau pe N. D. Cocea la redacția ziarului „Omul liber". Aici, unde două odăițe erau folosite în permanență ca săli de expoziție, se vorbea mult și competent despre artă, căci printre nelipsiții participanți figurau numeroși pictori și sculptori mobilizați la Marele Cartier General al armatei, printre care și mentorii săi, Ressu și Iser. La îndemnurile insistente ale acestora, care știau că toate orele de răgaz și le rezerva desenului și picturii și-i cunoșteau totodată și progresele artistice, Maxy a adus, la redacție o mapă cu lucrări din care, eventual, de erau găsite bune, ar fi urmat să se alcătuiască o expoziție. În lipsa lui, expoziția i-a fost organizată de Cocea și Iser, vernisajul avînd loc în aprilie, concomitent cu expozițiile personale ale lui Ross și Steurer. Primul contact cu publicul s-a arătat de bun augur : mai multe cronici au consemnat expoziția [2], iar cîțiva amatori i-au achiziționat lucrări. Acestea, majoritatea desene-, înfățișau, într-o viziune ressiană, peisaje și aspecte din viața obidită a țăranilor, așa cum o cunoștea artistul din contactul direct prilejuit de campaniile militare.

Aceleași teme și subiecte, cărora li se alăturau scene din viața celor umili de la orașe, populează și cea de-a doua expoziție personală, organizată la București în 1920 [3], căci după încetarea războiului a mai rămas sub arme încă doi ani. În tablourile acestea, majoritatea executate în plein-air, Maxy folosea în continuare paleta impresionistă pe care o preluase de la Ressu, străduindu-se însă să exprime caracterul și expresia formei și nu poezia ei.[4]

În capitală, cu recomandarea lui Tonitza, intră în mediul artistic al animatorului și colecționarului Al. Bogdan-Pitești. Contactul cu pleiada de tinere personalități din anturajul lui Pitești, scurtele popasuri la moșia acestuia, la Vlaici — deseori mpreună cu Ressu, Dărăscu sau Șt. Dimitrescu — i-au creat un mediu artistic propice. Timp de doi ani — cum avea să declare mai tîrziu artistul — a existat o corespondență și un echilibru între aspirațiile și realizările sale plastice, cele mai reprezentative dintre ele fiind incluse în expozițiile „Artei Române". Prin 1922, constatînd că se află într-un moment critic, întrucît nu mai era mulțumit de pictura sa, iar din străinătate îi parveneau tot felul de știri despre mișcarea plastică modernă, a căutat să iasă din impas. Ca și alți colegi — Iser, Pallady ș.a. —

---

[2] T., *Expoziția Steurer, Ross, Maxy*, în „Iașul", 1918, mai 13. L., *Expoziția Steurer, Ross, Maxy*, în „Momentul", 1918, mai 16.
[3] Vernisajul a avut loc duminică 7 noiembrie 1920, în sala Unirea din Pasajul Imobiliar.
[4] Fra Angelico, *Colindînd prin expoziții*, în „România Nouă" 1920, decembrie 5.

https://biblioteca-digitala.ro

a dorit să cunoască mai îndeaproape arta ce se zămislea în alte țări, sperînd că acest contact direct va avea o influență pozitivă pentru evoluția picturii sale. Năzuința sa, cultura sa plastică îl îndrumau către Paris, dar sfaturile și argumentele celor din jur l-au convins să plece la Berlin, care, la data aceea devenise un centru artistic de prim rang, încercînd să facă concurență Parisului, fiind favorizat de schimburile culturale cu Rusia Sovietică, ce susținea în vremea aceea cele mai îndrăznețe atitudini de modernism în artă. Aici locuiau și expuneau în timpul acela Chagall, Kandinsky, Archipenko, promotorii unor noi curente artistice; aici teatrele prezentau, mai mult decît în alte orașe, piese de autori tineri care puneau probleme ultra actuale; aici trupele de balet sovietice dădeau numeroase spectacole; aici se confruntau și se înfruntau opinii și tendințe de la cele mai retrograde pînă la cele mai extremist-avangardiste.

Prima sa grijă cînd a ajuns la Berlin a fost să urmeze un curs liber de pictură, ca să-și completeze învățămîntul profesional pe care războiul i-l întrerupsese. Dar n-a urmat cursurile unei școli propriu-zise. Întîmplarea a făcut ca tocmai în acel moment cîțiva pictori formați[5], care expuseseră fiecare în țara lor, dar erau dornici să-și desăvîrșească studiile neterminate din cauza războiului, să se asocieze la închirierea în comun a unui atelier unde să invite la corecturi un profesor. Aici nu exista o disciplină de atelier cu exerciții după model din partea tuturor sau alte constrîngeri cunoscute în practica școlilor de belle-arte. Fiecare lucra cînd dorea, picta ce credea și în spiritul căutărilor sale individuale. Profesorului, găsit în persoana lui Arthur Segal, originar din Botoșani, stabilit de mult timp la Berlin, unde se bucura de o reputație deosebită în lumea artistică, îi revenea doar obligația ca, o dată sau de două ori pe săptămînă, să analizeze orientativ, dar mai ales calitativ, lucrările, îndeobște în prezența tuturor celorlalți colegi. Cu încetul, printr-o perseverență susținută, Maxy începe să se îndepărteze deliberat de pictura de influență impresionistă practicată în țară. Vizionarea asiduă a expozițiilor avangardiste, participarea la numeroase discuții despre arta care atunci se crea, permanentele căutări în descifrarea tainelor picturii contemporane, firea sa lucidă și rațională i-au dat posibilitatea de a-și apropia deliberat cubismul și a-l adopta. Expoziția realizată după un an și jumătate de ședere la Berlin[6] dovedește că preocuparea lui de căpătîi era cubismul unde prima *„reprezentarea plastică a unor legi abstracte"* [7]. În privința gamei folosite, se îndepărta de cea impresionistă, pentru a întrebuința una potolită în care predominau culorile teroase și mai puțin metalice, căci esențialul în tablourile sale îl constituia structura, culoarea fiind doar un element ajutător.

O jumătate de an mai tîrziu, apreciind că, la situația lui materială, stagiul de învățătură în străinătate era sfîrșit, s-a întors la București. Sosit în capitală, majoritatea ideilor și concepțiilor sale, de pe pozițiile de pe care milita, și-au aflat corespondența în cercul susținătorilor revistei „Contimporanul", cărora Maxy li s-a alăturat. Primul pas l-a făcut deschizînd o expoziție personală la Maison d'Art (noiembrie 1923) cu lucrări recente — realizate în țară — și altele mai vechi, pictate la Berlin, Fiindcă ele nu reprezentau o pictură ilustrativă, ci una constructivistă, deci implicit abstractă, expoziția a fost, cum era normal, puțin admirată. Cu toate acestea, Maxy nu abdică de la idealurile artei sale, ci continuă să picteze ca și pînă atunci. Își va susține permanent ideile și poziția sa în artă, fie teoretic, în cadrul grupării „Contimporanul", fie, practic, în cadrul Academiei de arte decorative[8], care, pe lîngă preocuparea legată de învățămînt, organiza expoziții permanente și periodice. În decembrie 1924, alăturîndu-i-se inițiativei lui Marcel Iancu, organizează sub egida grupării din jurul revistei „Contimporanul" o expoziție de artă modernă cu participare internațională, dintre care unele nume au ajuns mai tîrziu de rezonanță mondială: Paul Klee, Hans Arp, Arthur Segal ș.a. Expoziția a urmărit să prezinte comunitatea picturii moderne avangardiste din întreaga lume, să arate mai desfășurat conținutul nou al acesteia sub multiple fațete. Expoziția nu și-a atins decît în parte scopul, căci în afară de salutara ei prezență, de confruntarea artiștilor expozanți români cu cei de peste hotare, ea n-a putut mări cercul prozeliților nici printre artiști, nici printre susținătorii gazetari sau colecționari, avangardismul rămînînd mai departe o mișcare plastică restrînsă. Analizarea rezultatelor, făcută de către inițiatori înșiși, a dus la o sciziune chiar în cadrul limitat al acestora. Unii dintre ei, cei tineri, printre care și Maxy, reclamă o prezență mai frecventă a ideilor lor în „Contimporanul", a unor opinii pe care fondatorii revistei nu le împărtășesc, rezervîndu-și dreptul prioritar de a conduce ca și pînă atunci revista, în spiritul concepțiilor lor. Grupul de artiști tineri, mai dinamici, cu idei mai radicale, dorind o afirmare rapidă și cu răsunet în mase, înființează periodicele „75 HP", „Punct" și „Integral" (1925), acesta din urmă sub îngrijirea lui Maxy.

---

[5] Cca. 12—13 din diferite țări ca: România, Mexic, Polonia, Germania, Olanda ș.a.

[6] A participat și la expoziția anuală berlineză cu 3 lucrări, nejurizate, căci fiecare participant expunea cîte lucrări încăpeau pe metri de simeză cumpărați.

[7] M.H. Maxy, *Prefața catalogului Expoziției Maxy din 1923.*

[8] A luat ființă în 1924.

https://biblioteca-digitala.ro

Spre deosebire de conducerea de la ,,Contimporanul" unde primau poeții, inițiatorii și susținătorii ,,Integralului" erau îndeosebi artiștii plastici care își dezvoltau ideile în cadrul activității depuse și a lecțiilor predate la Academia modernă de arte decorative, care avea ca model, pe plan redus, Bauhaus-ul din Weimar.

Concomitent cu munca desfășurată în cadrul acestora, la ,,Integral", și la Academia modernă de arte decorative, unde la un moment dat a fost director la amîndouă, Maxy depune o activitate personală prodigioasă pe mai multe planuri : pictură, decoruri de teatru, modele pentru piese de artă decorativă, activitate întreruptă de scurte călătorii în străinătate.

În 1926, Maxy se relevă îndeosebi prin fantezia și îndrăzneala decorurilor la piesele *Manechinul sentimental* de Ion Minulescu, *Omul, bestia și virtutea* de Luigi Pirandello și *Saul* de André Gide, pentru trupa de teatru din Vilna în turneu la București, iar în anii următori prin pictura sa din ce în ce mai tematică. Dorința de a aborda o pictură legată de viață printr-o viziune mai directă, mai dinamică l-a determinat să folosească unele mijloace plastice menite să propulseze deliberat ideea de bază, care trebuie neapărat să exprime o teză, îndeobște socială. Redînd scene din viața obișnuită, Maxy își înviorează pictura folosind din nou o paletă impresionistă. În această perioadă se remarcă compozițiile *Peisaj cu sonde* I (1925), *Peisaj cu sonde* II (1925), *Cota apelor Dunării* (1926), *Muncitori la ferăstrău, Cu porumbelu, Spațiu* ș.a.

În 1928, se închide Academia de arte decorative din cauza lipsei de fonduri. Pe cont propriu, el continuă să-și valorifice creația organizînd un *Studio de artă decorativă* cu sediul în calea Victoriei. Obiectele vîndute aici erau realizate, după schițele sale, de foști maeștri și elevi ai Academiei.

Mereu activ și întreprinzător, Maxy este printre susținătorii ,,Grupului de artă nouă", care se manifestă printr-o expoziție (1929), acceptată în general de critică și de opinia publică. În cadrul ei — unde mai expuneau Victor Brauner, Marcel Iancu, Corneliu Mihăilescu, Mattis Teutsch și Milița Petrașcu — Maxy a prezentat 19 uleiuri, mai toate cu subiecte sociale : *Cu steaua, Igienă țigănească, Cu ursu, Cu papagalu* ș.a. Rezultatul satisfăcător al expoziției ,,Arta nouă" a determinat și impulsionat pe artiștii de la ,,Integral" și ,,Contimporanul" să organizeze o nouă expoziție sub egida ,,Contimporanului" ce are loc în martie 1930. Maxy expunea 10 lucrări constructiviste, de o înaltă ținută picturală, unele din ele fiind prezentate în același an în expozițiile de artă românească organizate la Haga, Amsterdam și Bruxelles. Cu toate calitățile artistice, atît lucrările sale, cît și cele ale confraților nu scapă tirului nemilos al cronicarilor. In corpore ei le dezavuează, creînd o atmosferă ostilă expoziției.

Urmează o perioadă de recul pentru artiștii cubiști și suprarealiști, dar Maxy trece totuși, în acest răstimp, de fiecare dată, prin furcile caudine ale juriilor saloanelor oficiale, expunînd cu regularitate tablouri cărora, în ciuda constructivismului, li se recunosc chiar de către adversari merite picturale deosebite. Firesc, avangardiștii nu vor suporta mult timp inactivitatea expozițională și în consecință pornesc la ofensivă. În ianuarie—februarie 1932, ei deschid o nouă expoziție în cadrul ,,Artei Noi" unde și-au dat concursul și cîțiva artiști ce nu aveau aceleași idealuri, însă erau dornici oricum să se manifeste. Anul următor, ei sînt și mai mult în atenția publicului. Participă la Roma, mai degrabă pentru prestigiu, la ,,Expoziția internațională futuristă", patronată de Marinetti (Nina Arbore, Mac Constantinescu, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Victor Brauner, Corneliu Mihăilescu ș.a.) și reușesc ca împreună cu colegii de la ,,Arta Nouă" să se prezinte sub stindardul grupării ,,Criterion", în cadrul căreia tot Marcel Iancu și M. H. Maxy erau animatorii și organizatorii.

Prezențele lui Maxy sînt acceptate tot mai mult de presa timpului, deoarece tot mai des se va accentua în pictura sa pierderea caracterului strict al tratării unor probleme plastice izolate de realitate și tot mai insistentă va fi înfiltrarea pregnantă a aspectelor de viață, a realismului critic în legătură cu viața socială — consecință directă a apropierii și apoi a încadrării artistului în mișcarea de stînga. Subiectele tablourilor nu mai sînt teme-pretext pentru construcții geometrice, ci teme luate din viața zilnică. În ele artistul mai păstrează doar viziunea bidimensională și culorile puse foarte distinct, una lîngă alta. Direcția aceasta poate fi urmărită ascensional cu ocazia participărilor la expoziția ,,Grupul 1934" și la cea de-a patra expoziție a ,,Contimporanului".

Cu toată tendința de a trata subiecte protestatare — căci țiganii înfățișați nu sînt prezenți pentru exotismul lor, ci în postură de paria ai societății, deci implicînd o atitudine de protest a pictorului prin dezvăluirea unei situații anacronice—, arta lui Maxy rămîne totuși departe de înțelegerea publicului larg. Artistul nu s-a simțit însă de loc izolat, un înfrînt, deoarece în acea vreme, nici în Apus, unde existau condiții mai propice dezvoltării artei moderne, ea nu se bucura de prea largă apreciere și își cîștiga cu greu aderenți. Ceea ce îi da puteri să persevereze în arta sa era desăvîrșita încredere în victoria finală a artei pentru care optase — cubismul — ca și atmosfera prietenească, de emulație și entuziasm a celor care, ca și el, erau propovăduitorii crezului artistic al contemporaneității.

https://biblioteca-digitala.ro

După ani de zile, în care apăruse publicului doar în cadrul unor manifestări colective, Maxy își organizează în aprilie 1937 o expoziție personală în sala Mozart, cu 34 de uleiuri, prezentînd cîteva din lucrările sale capitale realizate în ultimii ani: *Biliard, Șomeri, În Cișmigiu, Piața Sf. Gheorghe în cîrje, Flașnetar, Tocilarul,* ca și unele compoziții inspirate din viața sportivă: *Box, Fotbal, Rugby.*

Dezvoltarea sa firească în sensul dorit este brusc întreruptă după 1938. Fascismul, cu naționalismul și șovinismul său acerb, instaurat în 1940, îl îndepărtează pe artist de viața plastică comună; este scos din rîndurile Sindicatului artiștilor plastici, îi este interzis să mai participe la saloanele oficiale. De acum încolo, își rezervă puțin timp pentru pictură, cea mai mare parte a vremii împărțind-o între regia Studioului Barașeum și catedra de pictură a Școlii de artă a izraeliților. Din cele cîteva momente de răgaz îngăduite picturii au prins formă tablourile prezentate în expoziția personală din vara anului 1943, organizată în locuința sa din calea Călărași, unde erau înfățișate scene de „muncă obligatorie". *„Era o expoziție* — avea să spună artistul mai tîrziu — *după gîndirea mea, fără a semnifica altceva decît ceva strict profesional..., decît ca să articulez acorduri, gînduri și probleme de ordin plastic".*

După eliberarea țării noastre de sub jugul fascist, Maxy este foarte activ, desfășurînd o bogată activitate pe tărîm social în calitate de secretar general al Sindicatelor artelor frumoase, iar ca artist participă cu numeroase lucrări la expoziția „Muncă și artă", iar, puțină vreme mai tîrziu, își deschidea expoziția personală „Chipuri și priveliști din Valea Jiului", unde prezenta viața trudnică a minerilor într-o viziune plastică în care se îngemănau exigențele limbajului cubist cu cele ale realismului socialist profilat la orizont.

De acum încolo nu există manifestare colectivă de artă mai importantă în țară sau în străinătate la care să nu participe cu ample compoziții, prezentînd viața nouă a patriei, sub aspectele ei cele mai vitale.

În 1950 Maxy este numit directorul Muzeului de artă al R.S. România, una din cele mai importante instituții culturale create de regimul nostru și, aproape concomitent, profesor de pictură la Institutul de arte plastice.

Ca director, prima sarcină a fost ca, împreună cu colaboratorii săi, să realizeze o expunere de bază după criterii științifice, pe principiul cronologic, deschizînd la scurte intervale galeriile: de artă universală în 1952, și de artă feudală în 1954. Ulterior, în 1961, împreună cu toți colaboratorii — vîrstnici și tineri formați în cadrul muzeului — s-a realizat, sub îndrumarea lui, muzeul în forma actuală, în aripa dreaptă a Palatului Republicii.

Lucrînd mereu în echipă și luînd hotărîri în urma unor largi dezbateri colective — trăsături caracteristice modului său de a munci ca director — M. H. Maxy a reușit să dezvolte și să impulsioneze munca științifică a muzeului, creînd de-a lungul anilor noi secții și subsecții, promovînd cadre tinere în munci de răspundere. Atelierul de restaurare, înființat în 1957 cu 5 pictori, doar pentru restaurarea picturii în ulei, s-a dezvoltat cuprinzînd atelierul de icoane pe lemn, cel de sculptură, cel de grafică, cel de ceramică și cel de țesături. În 1957 a luat ființă Secția de popularizare, studii și documentare, unică în rețeaua muzeelor din țară, care duce o bogată activitate, relevîndu-se prin ciclurile de conferințe de artă românească și străină pentru elevi și studenți, prin serile muzeale, prin fondul documentar cu înregistrări de interviuri luate artiștilor etc.

Munca de cercetare a patrimoniului a constitutit, o dată cu creșterea noilor cadre, un factor important n munca muzeului, concretizat prin cele peste 100 de titluri de publicații, remarcîndu-se îndeosebi, prin înalta probitate științifică, ultimele cataloage de expoziții. Concomitent, M. H. Maxy pictează, mereu, cu eforturi îndîrjite, să se îndepărteze de tehnica cubistă și să-și apropie o tehnică tradițională, pentru a realiza o artă programatică, cu tendință, exprimată într-o formă posibilă înțelegerii maselor largi ale poporului. Dintre lucrările de răsunet, realizate sub această preocupare, citățm, pentru valoarea lor: *Pîine, Pe gînduri* (II), *Brutărie, Vedere spre fabrică, Vedere din Reșița, Peisaj din Petroșani.*

Pe măsura creșterii nivelului cultural al maselor, a desfășurării revoluției culturale, creația artistului a fost eliberată de obligațiile ei strict propagandistice și astfel, Maxy, ca și alții, a putut să reînnoade firul preocupărilor sale artistice, însă sub o nouă formă. Primează compoziția de idei, la a cărei exprimare folosește diverse materiale. Dacă în cursul primelor evadări, cum este *Triplul portret,* se folosește timid tehnica cubistă, în altele cum sînt ultimele lucrări — *Omagiul lui Brâncuși, Cine sînt ucigașii?* — ideile care stau la baza lor sînt pregnant exprimate prin folosirea combinată a culorii cu diverse materiale. Năzuința lui artistică, de a sluji cu pictura sa tendințele înnoitoare ale artei contemporane, este tot atît de vie ca și cea de muzeograf, aspirînd ca Muzeul de artă să devină un important focar cultural al țării.

https://biblioteca-digitala.ro

O NOUĂ METODĂ DE PREPARARE A OMIZILOR PENTRU COLECȚII

Alin CONSTANTINESCU

Alcătuirea colecțiilor constituie o etapă importantă, obligatorie, în activitatea de cercetare a entomologilor. Dacă prepararea insectelor în stadiul adult nu ridică probleme deosebite pentru cercetător, în conservarea caracterelor morfologice ale larvelor și mai ales a celor de Lepidoptere, apar serioase dificultăți cauzate de particularitățile acestora. Tegumentul subțire și moale nu păstrează o formă constantă, iar culorile se degradează în scurt timp de la sacrificare.

Metoda clasică de preparare ce utilizează căldura pentru uscarea omizilor, golite de conținut și montate pe un pai prin care se suflă aer pentru menținerea formei, prezintă unele neajunsuri : timpul de execuție este lung și, în cazul anumitor specii, rezultatele nu sînt întotdeauna cele mai bune, deoarece adesea larvele se înnegresc. Ca urmare, ne-am gîndit la un nou procedeu de preparare a omizilor, care să fie mai rapid și totodată să permită și menținerea culorilor.

În acest scop, omizile sînt sacrificate prin procedee obișnuite : cele păroase cu cloroform sau eter, iar cele nepăroase prin introducerea directă în alcool. Se golește apoi conținutul omizii prin orificiul posterior, presînd corpul omizii cu un creion sau cu o baghetă de sticlă, căruia îi dăm o mișcare de rostogolire din partea anterioară spre cea posterioară. Este indicat ca golirea să se facă în două etape : mai întîi se presează omida pornind din treimea posterioară spre orificiul anal, eliminîndu-se o parte din conținut ; urmează a doua operație de presare, definitivă, care se face începînd de la cap pe toată lungimea corpului. Acest procedeu prezintă un dublu avantaj : se evită ruperea tegumentului datorită presiunii, iar golirea se face fără a fi necesară efectuarea unei incizii la partea posterioară a omizii. Se are întotdeauna grijă ca golirea de conținut să fie completă. Cu ajutorul unei pipete (confecționată prin efilarea unui tub de sticlă la flacăra unui bec de gaz) se aspiră lac alcătuit pe bază de acetonă. Lacul poate fi procurat din comerț sau preparat prin dizolvarea de celuloid în acetonă, pînă se obține o soluție tot atît de vîscoasă ca mierea de albine. Se introduce vîrful pipetei prin orificiul posterior al larvei și, prin suflare, lacul este împins în interiorul omizii. Cantitatea de lac care se utilizează variază în funcție de dimensiunile larvei. De regulă, omida se umple cu lac în proporție de aproximativ trei sferturi din volumul ei, restul, pînă la forma definitivă, se completează cu aer, evitîndu-se umflarea exagerată, a corpului. Orificiul este apoi închis, fie ținînd cîteva momente capătul posterior al omizii strîns între degete, fie prinzînd orificiul între două bețe de chibrit legate între ele cu ață. Pînă la uscarea lacului din interior, omizile se păstrează la loc ferit de căldură un timp variabil, în funcție de dimensiunile larvei, de grosimea tegumentului și de cantitatea de lac conținută. În acest timp, lacul care umple corpul omizii se întărește prin evaporarea acetonei, dînd tegumentului rezistența necesară menținerii corpului într-o poziție cît mai naturală.

Uneori, datorită retractării lacului în timpul uscării, corpul omizii se poate deprima. În acest caz, lacul din dreptul orificiului posterior se șterge cu un mic tampon de vată muiat în acetonă, se reintroduce vîrful pipetei prin orificiu și se suflă cantitatea de aer necesară revenirii la forma inițială, după care orificiul este astupat la loc. După întărire, piesele pot fi montate în colecție.

Pentru unele omizi verzi care, prin golirea conținutului, își pierd intensitatea culorii, se recomandă utilizarea unui lac colorat cu cîteva picături de tuș verde.

Larvele foarte mici pot fi preparate fără operații speciale, printr-o simplă cufundare în lacul lichid, fiind apoi lăsate să se usuce pe o lamă de sticlă.

Metoda expusă de noi prezintă o serie de avantaje :

Este simplă, nu necesită dispozitive speciale, ceea ce face posibilă aplicarea ei atît în laborator, cît mai ales pe teren în condițiile unor deplasări de lungă durată.

Timpul de execuție este foarte scurt.

Culoarea și forma sînt conservate în bune condiții, vreme îndelungată, mai ales dacă sînt ferite de lumină.

Tegumentul capătă o mare rezistență, care permite montarea pieselor direct pe ace entomologice, fără a fi necesară instalarea lor pe fragmente de pai de grîu.

Metoda dă rezultate bune pentru toate tipurile de omizi, ceea ce ușurează alcătuirea unor colecții mari, putînd fi aplicată și pentru prepararea larvelor celorlalte grupe de insecte.

https://biblioteca-digitala.ro

ANALIZA UNOR RĂȘINI NATURALE CONȚINUTE ÎN VERNIURI

Josete-Cella MANEA

Expunem rezumativ, în cele ce urmează, studiul ce a avut ca obiect îmbunătățirea tehnicii de lucru în vederea obținerii unor rezultate mai precise la identificarea sortului de rășină naturală conținut într-un verniu.

Literatura de specialitate recomandă abordarea acestei probleme prin corelarea cromatografiei pe strat subțire cu spectometria în infra-roșu (1, 2, 3, 4). Din numeroasele încercări de laborator efectuate, credem că am obținut, în ceea ce privește cromatografia pe strat subțire, rezultate ce ar putea fi calificate ca fiind promițătoare. Spunem aceasta deoarece rășinile naturale întrebuințate la fabricarea verniurilor, fiind foarte asemănătoare între ele în ceea ce privește structura și deci și comportarea lor fizico-chimică, impun trecerea unei bariere dificile pentru a le individualiza.

În prima parte a lucrării este relevată tocmai această străduință spre individualizare a sorturilor de rășini naturale, folosind metoda cromatografică pe strat subțire. Pentru completarea acestei metode s-au studiat spectrele în infra-roșu pentru cele cinci rășini naturale luate în lucru și anume : colofoniu, copal, damar, mastic și sandarac.

În scopul obținerii de informații asupra modificărilor, produse în timp, în spectrul infra-roșu cît și în hărțile cromatografice, s-a cercetat comparativ comportarea rășinii colofoniu veche (obținută de la Mozaicul de la Constanța, datată sec. IV) cu un colofoniu recent.

Toate spectrele în infra-roșu au fost efectuate cu un spectometru I. R. tip Leitz, în pastilă de bromură de potasiu, proporție 2%.

Cromatografia pe strat subțire a fost executată în următoarele condiții de lucru : tehnică ascendent unidimensională, pe suport de silicagel G (Merck-Stahl), grosimea stratului aproximativ 250 μ pe plăci de sticlă 9 × 12 cm (plăcile au fost activate o oră la 105°C).

Problema cea mai grea, referitoare la cromatografia pe strat subțire a fost găsirea unui amestec convenabil de solvenți care să ofere o rezoluție bună a componentelor rășinilor. În urma unei serii de încercări, ne-am fixat asupra sistemului — eter de petrol — toluen — acetonă — metanol (5 ; 3,5 ; 1 ; 0,5). Pentru detectare am folosit localizarea prin fluorescență în ultraviolet, vapori de iod și pulverizarea cu o soluție de roșu de metil în etanol. Fluorescența în ultraviolet oferă spoturi colorate, dar care nu pot fi distinse cu certitudine doar în acest fel. Pulverizarea cu o soluție de roșu de metil în etanol a scos în evidență că toate probele analizate conțin substanțe cu caracter acid, deoarece spoturile s-au colorat în roșu intens, culoarea persistînd și după cîteva zile. Același caracter acid al componentelor separate prin tehnica descrisă mai sus poate fi pus în evidență și prin pulverizare cu o soluție etanolică de albastru de brom-crezol ce a fost adusă inițial la rH = 8 cu ajutorul unei soluții de hidroxid de sodiu (soluție de culoare albastră). După pulverizare, spoturile s-au colorat în galben, fiind puse în evidență pe fondul albastru al cromatoplăcii, indicînd astfel un viraj net de la alcalin la acid.

Evidențierea resaturării din moleculă s-a făcut prin pulverizarea cromatoplăcii cu o soluție de permanganat, pe fondul roz astfel creat apar spoturi galbene. Această comportare este urmarea consumului de permanganat de către dubla legătură din moleculă.

Una dintre metodele de detectare cele mai indicate, în cazul de față, a fost localizarea componentelor prin expunerea cromatoplăcii la vapori de iod. În acest caz, spoturile se colorează în brun (cu unele excepții) intensitatea colorației fiind în funcție de concentrația substanțelor respective. Culoarea petelor astfel evidențiate a persistat și după cîteva zile, ceea ce demonstrează o acțiune chimică propriu-zisă asupra substanței prin reacții de oxidare sau halogenare (5) și nu una fizică, adică o depunere de pe care iodul ar fi sublimat (6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14).

În cazul nostru credem că a avut loc o reacție de halogenare a dublelor legături din moleculele nesaturate ce compun rășinile cercetate. Această ipoteză a fost verificată prin pulverizarea cromatoplăcii, expusă anterior vaporilor de iod, cu o soluție de fenotiazină în etanol, cînd spoturile au rămas la fel colorate (5). Dacă ar fi existat iod liber, spoturile s-ar fi colorat în verde, datorită formării compușilor de tip „perhalogenură", considerați de unii autori ca combinații sau complecși cu transfer de sarcină (15, 16, 17, 18, 19). Acestea dovedesc că persistența culorii se datorește formării unui compus nou prin acțiunea iodului. Optăm pentru ipoteza formării combinațiilor halogenate, ținînd seama de nesaturarea din moleculă (nu sînt excluse și alte reacții concurente în prezența iodului).

Prezentăm în figura 1 fotocromatograma în care cele trei spoturi A, B, C sînt toate colofoniu. Porțiunea I reprezintă detectarea cu vapori de iod și fenotiazină, iar porțiunea II numai cu vapori de iod.

Culoarea galbenă persistentă a spoturilor din ambele porțiuni indică formarea unui compus în care iodul este legat chimic : dacă iodul ar fi ionizabil spoturile din I s-ar fi colorat în verde la pulverizarea cu fenotiazină.

Cunoscîndu-se că în compoziția acestor rășini se găsește acid abietic, ne-am pus întrebarea dacă spotul comun tutror rășinilor, spotul (a) nu este chiar al acestuia (fig. 2).

În figura 2 prezentăm fotocromatograma rășinilor colofoniu (A), copal (B), damar (C), sandarac (D), mastic (E), acid abietic (F) (G).

https://biblioteca-digitala.ro

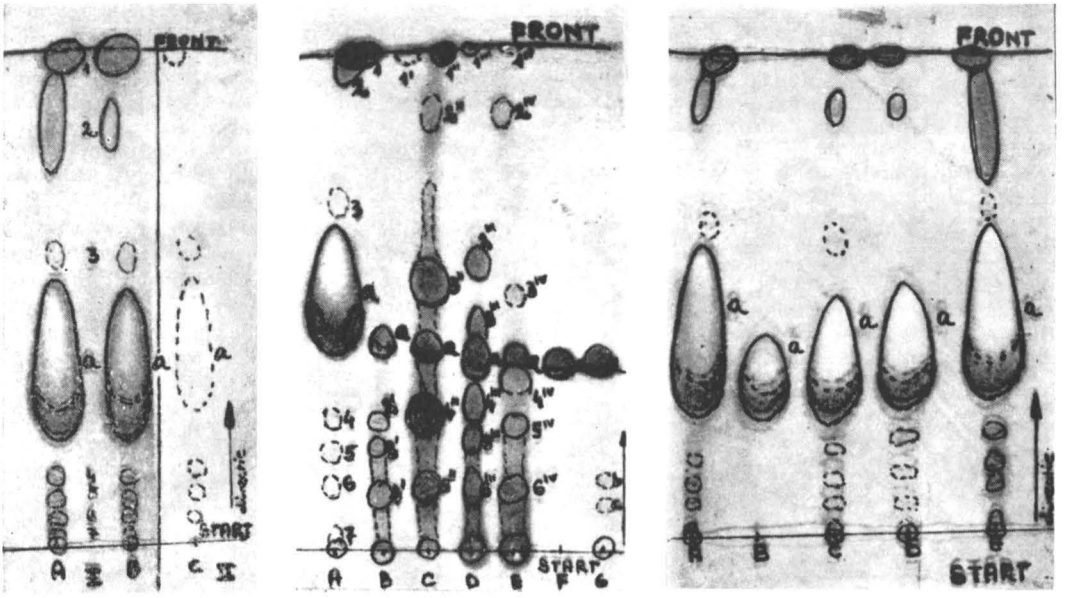


Fig. 1, 2 și 3

În vederea experimentărilor ne-am preparat acid abietic (20). Acidul abietic astfel obținut nu a fost suficient de pur (din examenul cromatografic a reieșit că nu era unitar), motiv pentru care a fost necesară o purificare prin spălări repetate și recristalizări în alcool etilic.

În figura 3 prezentăm acidul abietic preparat după metoda arătată.

A = colofoniu
B = acid abietic preparat din A
C = A + B
D = filtrat de la prepararea acidului abietic
E = A + D

Există o foarte mare asemănare atît ca R_f, cît și în ceea ce privește comportarea la detectare între spotul (a) semnalat anterior și acidul abietic.

Supunînd acidul abietic unei iradieri cu radiații ultraviolete (lampă de mercur, timp de 2 ore) se constată că produsul se îngălbenește și la cromatografiere apar spoturi suplimentare dispuse la Rf-uri mai mici decît ale acidului abietic (fig. 4) ceea ce dovedește existența unei reacții fotochimice de oxidare.

A = F = colofoniu
B = D = acid abietic
C = E = acid abietic iradiat 2 ore cu o lampă de mercur
b și c = produse de autooxidare a lui a.

Considerăm acest rezultat foarte important în ceea ce privește interpretarea cromatogramelor, remarcînd că produșii de oxidare formați se plasează către start interferînd cu ceilalți componenți ce intră în alcătuirea rășinilor.

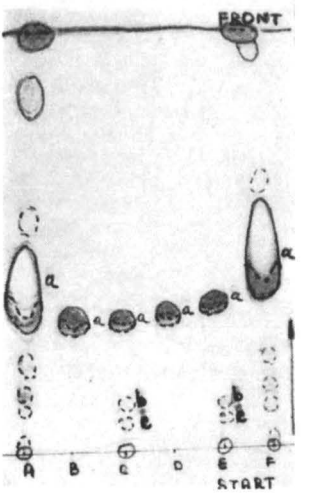
În urma acestor constatări am împărțit harta cromatografică a celor cinci rășini analizate (din fig. 2) în 3 zone distincte, în funcție de care se pot face cu mai multă ușurință interpretările :

Zona I în care apar puține spoturi, cu Rf-uri mai mari decît ale acidului abietic. Damarul și sandaracul prezintă în acest domeniu mai multe componente separate.

Zona II — este zona acidului abietic. Colofoniul este bine diferențiat în această zonă datorită unor mari cantități de acid abietic conținut.

Zona III cu Rf-uri mai mici decît ale acidului abietic și în care apar și produși de oxidare ai acestuia. Este de așteptat ca această zonă să fie mai populată și în cazul probelor luate spre analiză, datorită separării produșilor degradați în timp.

Fig. 4



În ceea ce privește examenul spectral I. R., acesta a relevat faptul că spectrele rășinilor martor sînt foarte asemănătoare între ele (fig. 5 și 6), permițînd doar o primă discriminare, prin eliminarea unora dintre aceste rășini, fiind astfel o încercare premergătoare cromatografiei sau, dimpotrivă, devenind un factor prețios în faza finală, aducîndu-și aportul în momentul stabilirii sortului.

https://biblioteca-digitala.ro

Studiul spectral urmărind degradarea în timp a rășinilor a avut drept obiect compararea spectrelor unui colofoniu proaspăt și a unuia vechi de la Mozaicul din Constanța (aproximativ sec. IV) (fig. 7), punînd în evidență faptul că transmisia scade mai ales în domeniul de vibrație al carboxilului (1700 cm).

În urma analizelor efectuate se poate spune că, dintre rășinile cercetate, colofoniul, copalul și sandaracul pot fi cu certitudine distinse în acest fel, dubiile rămînînd în jurul celor două rășini foarte asemănătoare ca comportament și anume masticul și damarul.

Studiul general a fost urmat de stabilirea condițiilor optime de lucru și tehnice uzuale de determinare a tipului de rășină conținut în verniul prelevat de pe cîteva lucrări în fază de restaurare la Muzeul de artă al R. S. România.

Pentru definirea sortului de rășină din probe s-a efectuat o analiză spectrală I.R., care a eliminat posibilitatea prezenței a trei din cele cinci rășini întrebuințate drept martori.

Spectrele celor două sorturi de rășini posibile a fi conținute în două din probele cercetate sînt alăturate, fiecărei probe în figurile 8 și 9.

Încercările cromatografice au arătat că toate probele prezintă componenți ce se situează spre start și care nu apar în cazul rășinilor întrebuințate ca martori. Considerăm că aceste pete aparțin eventual produșilor de oxidare ai componentelor ce alcătuiesc rășinile și care, datorită struc-

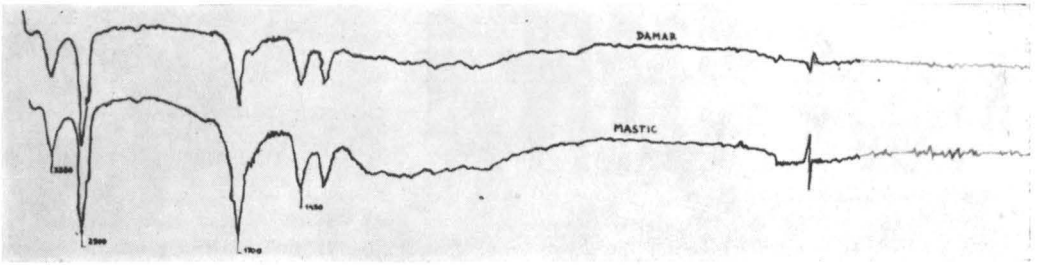


Fig. 5. Spectrele I. R. ale rășinilor damar și mastic.

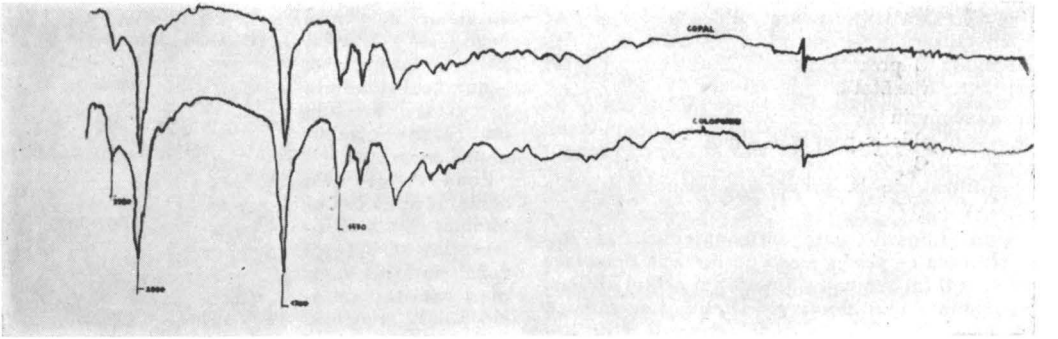
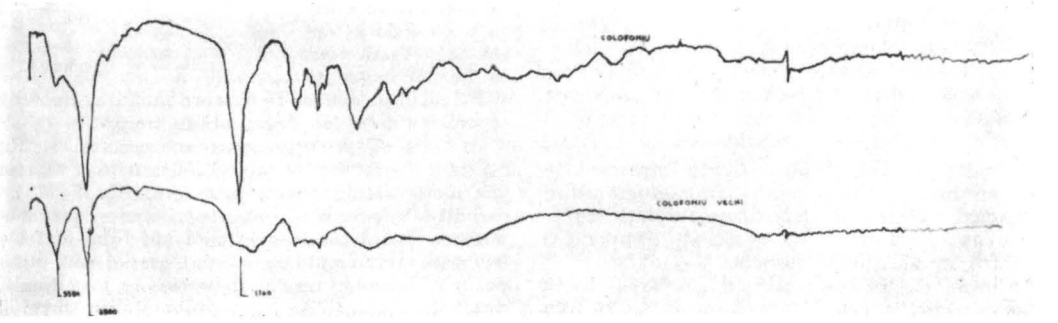


Fig. 6. Spectrele I. R. ale rășinilor copal și colofoniu.

Fig. 7. Spectrele I. R. ale rășinei colofoniu.



https://biblioteca-digitala.ro

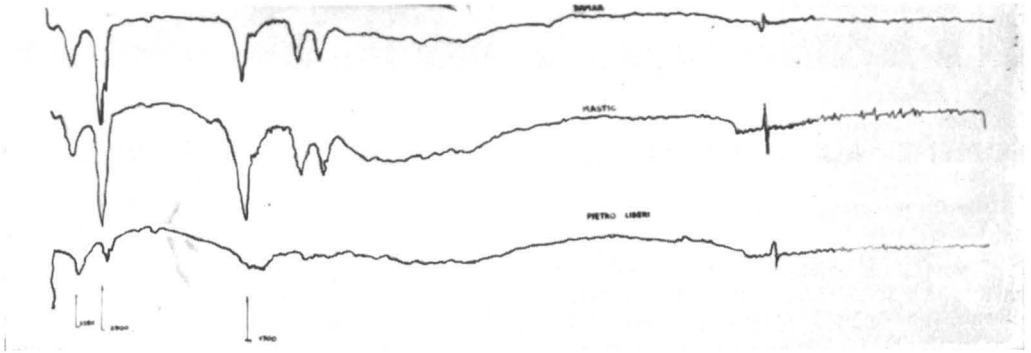


Fig. 8. Spectrul I.R. pentru rășinile damar, mastic și proba prelevată de pe icoana *Maica Domnului cu pruncul.*

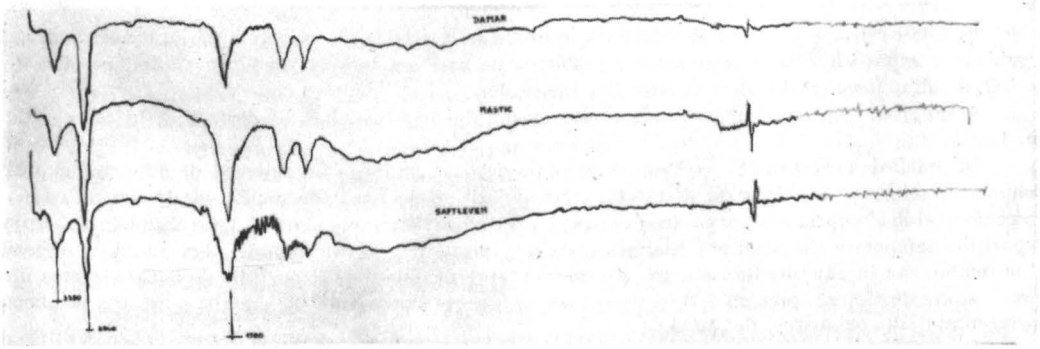


Fig. 9. Spectrul I.R. pentru rășinile damar, mastic și pentru proba prelevată de pe un tablou de Saftleven.

turii și compoziției lor, migrează greu în condițiile de developare aplicate (în corelație cu polaritatea spotului și a sistemului de developare folosit). Se observă de asemenea că o serie de pete, ce în cazul rășinilor martor sînt situate în zona superioară, nu apar. Acest lucru s-ar putea pune pe seama oxidării în decursul timpului și transformării acestor produși în alții.

În final, în urma examenului spectral I. R. și a rezultatelor cromatografice obținute, am apreciat sortul de rășină conținut în probele considerate. Cercetările efectuate de noi în vederea determinării tipului de rășină din verniu, expuse rezumativ în articolul de față, au condus la rezultatele arătate, care duc la concluzia că cromatografia pe strat subțire în completare cu spectrometria I.R. sînt adecvate scopului propus.

Credem însă că, pentru a se putea ajunge la o metodă uzuală de lucru care să conducă la rezultate ferme și pentru precizarea fără echivoc a sortului de rășină conținut în probă, ar trebui să se adîncească în continuare printr-o cercetare scrupuloasă a componenților fiecărei rășini separate cromatografic, cît și transformările acestor rășini în timp.

Studiul a avut ca obiectiv doar deschiderea unei perspective de adîncire a acestei vaste probleme, ca și realizarea unui pas înainte în ceea ce privește tehnica de lucru cromatografică în cazul separării rășinilor naturale întrebuințate la fabricarea verniurilor.

BIBLIOGRAFIE

[1] Masschelein – Kleiner L., ,,Bulletin, Institute Royale du Patrimoine Artistique" 1963, p. 109.
[2] Kléber R. et Tricot – Marckx F., ,,Bulletin Institute Royale du Patrimoine Artistique" 1963, p. 63.
[3] Kléber R. et Masschelein – Kleiner L., ,,Bulletin Institute Royale du Patrimoine Artistique" 1964, p. 196.
[4] Masschelein – Kleiner L., et Heylen KJ. et Tricot-Marckx F., ,,Studies in conservation" 1968 p. 105.
[5] Constantinescu T. și Enache S., ,,Revista de Chimie" nr. 2, vol. 20, 1969, p. 96.
[6] Milborrow B. V., ,,J. Chromatogr." nr. 19, 1965, p. 194.
[7] Natthews J. S., Pereda A.L. și Aguillera V. A., ,,J. Chromatogr." nr. 9, 1962, p. 331.
[8] Takács M., ,,J. Chromatogr." nr. 14, 1964, p. 564.
[9] Brante G., ,,Natura" nr. 163, 1949, p. 651.
[10] Dietrich S., ,,J. Chromatogr." nr. 12, 1963, p. 47.
[11] Rose N. J. și Draga R. S., ,,J. Am. Chem. Soc." nr. 81, 1959, p. 6138.
[12] Yamada H. și Kojima K., ,,J. Am. Chem. Soc.", nr. 82, 1960, p. 1543.
[13] Cowgill R. W., ,,Anal. Chem." nr. 27, 1955, p. 1519.
[14] Dittrich S. ,,J. Chromatogr.", nr. 31, 1967, p. 628.
[15] Constantinescu T. și Enache S., ,,Farmacia" nr. 3, 1969, p. 147.
[16] Constantinescu T. și Enache S., ,,Farmacia" nr. 4, 1969, p. 237.
[17] Nenițescu C.D., ,,Chimia organică", vol. 2, Editura didactică și pedagogică, București, 1967, p. 18, 714.
[18] Guttmann F. și Keyzer H., ,,J. Chem. Physics." vol. 46, nr. 5 1967, p. 1969.
[19] Matsumaga J., ,,Helv. Physica Acta" 36, 1963, p. 800.
[20] Dupont și Dubourg, ,,Bull. Inst. du Pin", 1926, p. 581.

https://biblioteca-digitala.ro

PROBLEME ALE ORGANIZĂRII EXPOZIȚIILOR DE ARTĂ POPULARĂ

Marcela FOCȘA

Problema principiilor și modalităților de organizare a expozițiilor de artă populară nu se pune acum pentru prima dată. Ea a mai fost dezbătută în numeroase împrejurări legate de viața și activitatea muzeelor, fiind impusă în mod firesc de dezvoltarea deosebită a rețelei de muzee și secții de etnografie și artă populară din ultimii 20 de ani, precum și de preocuparea de a da expozițiilor o eficiență corespunzătoare valorii colecțiilor angajate și multiplelor sarcini ce revin muzeelor pe linie științifică și cultural-educativă.

În cele ce urmează, vor fi abordate unele probleme teoretice, de principiu, cu aplicare specială la organizarea expozițiilor de artă populară, probleme pe care am încercat să le încadrăm, pe cît a fost posibil, tendințelor actuale ale muzeografiei mondiale.

Activitatea expozițională a muzeelor și secțiilor de artă populară se desfășoară în cadre destul de largi.

În practica lor obișnuită, pe lîngă expozițiile de bază, muzeele organizează de asemenea expoziții temporare, atît la sediu cît și în afară. Pe cînd expozițiile de bază, de lungă durată, au un caracter oarecum stabil și cuprind întreaga sistematică a creației artistice populare din teritoriul în subordine, expozițiile temporare au o durată limitată și se organizează după un anumit plan anual de expoziții al muzeului, sau în anumite împrejurări. Ele permit, spre deosebire de expozițiile de bază, alegerea unor teme variate de sinteză, precum și dezvoltarea acelor aspecte interesante ale creației populare, insuficient reprezentate în expoziția de bază.

Din această cauză, marile muzee care dispun de spațiu de expunere suficient, sînt preocupate în genere pe lîngă expoziția de bază propriu-zisă, și de organizarea la sediu a unor expoziții temporare, prin care activitatea expozițională a muzeului capătă mai mult dinamism.

Un exemplu semnificativ îl oferă Muzeul de etnografie din Neuchâtel. Cele două secții ale muzeului constituie, una din ele — muzeul static, consacrat expoziției de bază, iar cealaltă — muzeul dinamic, în care se organizează permanent expoziții temporare cu diferite teme: Jocurile copiilor, Mîna omului, Podoabe și bijuterii în lume etc. [1]

De altfel, în ultimul timp se conturează tot mai mult ideea organizării unor expoziții de bază cu un caracter dinamic, fie prin adoptarea unei prezentări mai suple, care permite anumite modificări pe parcurs [2], fie prin părăsirea metodei analitice de prezentare pe zone și categorii și experimentarea unor prezentări sintetice, evolutiv-istorice a modului de viață și culturii poporului respectiv [3].

La noi în țară, expozițiile de bază ale muzeelor și secțiilor de artă populară sînt organizate pe categorii și pe zone. Prioritatea acordată unuia sau celuilalt dintre aceste criterii depinde în genere de amploarea teritorială a domeniului de fapte respectiv, cît și de mărimea spațiului de expunere. Pentru un muzeu republican, care are în atenția sa întreaga creație artistică populară de pe teritoriul țării, prezentarea artei populare pe mari provincii istorice, iar în cadrul acestora pe genuri și categorii, este mai favorabilă unei expuneri variate, dacă dispune de un spațiu corespunzător. Altfel, în lipsă de spațiu sau în cazul muzeelor și secțiilor regionale, exprimarea pe genuri și categorii este mai adecvată. Evident însă, problema se rezolvă de la caz la caz, în funcție și de colecțiile existente, precum și de configurația etnografică a zonei.

Expunerea dinamică, evolutiv-istorică a creației populare este un lucru relativ nou și desigur interesant. Muzeul de artă populară al R.S. România a încercat această formulă în anul 1954. O astfel de prezentare întîmpină deocamdată o serie de dificultăți de ordin teoretic. Ea presupune pe de o parte periodizarea creației populare, pe de alta stabilirea unor scări specifice de valori, adaptate diferitelor perioade de dezvoltare a creației populare.

---

[1] „Museum", XVIII, 1965, nr. 1, 2.
[2] Gerhard Bechthold, *Les musées régionaux, évolution, fonction et organisation*, „Museum", XXI, 1968, nr. 2.
[3] Dr. doc. M. Băcescu, *Tendințe actuale în muzeografia mondială*, „Revista muzeelor", III, 1966, nr. 2.

https://biblioteca-digitala.ro

În ceea ce privește expozițiile temporare, ele oferă muzeografului cele mai variate posibilități de a face cunoscută creația populară și de a stimula interesul publicului celui mai variat.

Expozițiile temporare organizate la sediul muzeelor au în genere un caracter științific riguros. Ele pot fi consacrate unei anumite categorii sau gen de artă populară sau unei anumite zone, în măsura în care colecțiile existente permit o prezentare mai amplă, cu toată aparatura științifică necesară.

Mai interesante sînt însă expozițiile cu teme speciale, avînd un caracter de sinteză : „Ornamentul în arta populară" (Muzeul de artă populară al R.S.România), „Țesătura în organizarea interiorului" (Muzeul satului) etc.

Alegerea acestor teme este uneori orientată de anumite idei generale de mare actualitate. Una din ideile care a ajuns în ultima vreme în atenția expozițiilor de artă, este ideea de structură și formă. Astfel și L. K. Whyte, în articolul său *The Unions of aesthetics and science*, „Museum", XXI, 1, 1968, preconizează organizarea în muzee a unor expoziții de artă pe tema unei morfologii generale, după concepția autorului aceasta fiind știința formelor și structurilor spațiale. Obiectul acestei discipline este studiul logicii formelor, studiu prin care se poate ajunge la surprinderea tendințelor fundamentale ale spiritului creator — tendința spre ordine și unitate în diversitate.

Pe această linie de preocupări, la Yale University Art Gallery din New Haven s-a organizat o serie de expoziții cu tema „Limbajul formelor în artele vizuale", intenția organizatorilor fiind dezvăluirea unui anumit limbaj al formelor prin gruparea unor obiecte diferite, pe baza raporturilor lor formale[4].

Cred că este inutil de subliniat ce interes ar putea să aibă organizarea unor expoziții de artă populară pe tema unității în varietate, însușire majoră a creației noastre populare.

Expozițiile temporare organizate în afara muzeului sînt în genere adaptate atît din punct de vedere al conținutului lor, cît și al modului de prezentare, împrejurărilor speciale cărora le sînt destinate. Seria acestor expoziții este foarte largă. Sarcina muzeografului constă în aceste împrejurări, în a alege tema și modul de prezentare care vor avea cel mai mare răsunet în sensibilitatea publicului respectiv — copii, elevi, muncitori, săteni, creatori, turiști locali sau din țări străine, specialiști.

Nu este cazul, evident, să epuizăm acum seria de expoziții posibile.

Cele mai obișnuite expoziții din această categorie sînt expozițiile generale de artă populară, de proporții reduse, precum și cele consacrate unei anumite categorii, unui gen sau unei combinații de genuri — ceramică și scoarțe, lemn și textile etc. — prin care obiectele se pun mai bine în valoare. Expunerea este în genere mai liberă, scopul urmărit fiind în special valorificarea varietății și frumuseții creației populare într-un cadru sistematic mai larg.

În cazul expozițiilor organizate pentru copii sau pentru diferite cercuri de elevi, un interes deosebit îl au temele care se leagă de sfera practică a creației populare, de tehnica de producție și de ornamentare a diferitelor categorii de obiecte, precum și de funcționalitatea lor.

În sate și mai ales în anumite centre sătești de producție artistică se pot organiza expoziții cu un caracter oarecum comparativ cu creația artistică din întreaga zonă sau din toată țara.

O categorie specială de expoziție temporară este aceea a expozițiilor itinerante. Expozițiile itinerante s-au impus în muzeografia mondială ca unul din mijloacele cele mai adecvate de care pot dispune muzeele pentru activitatea culturală-educativă de masă. La noi, aceasta constituie o problemă de viitor, care se va dezvolta probabil o dată cu utilarea tehnică a muzeelor.

Oricum, organizarea expozițiilor, indiferent de felul, de tematica, conexitatea și de destinația lor, angajează o mare răspundere care se referă deopotrivă atît la conținut, cît și la forma muzeografică de prezentare.

Răspunderea față de conținutul unei expoziții se manifestă în primul rînd prin cunoașterea domeniului de fapte și a problemelor respective. Cercetarea artei populare ca un sector al culturii materiale și spirituale a poporului constituie baza pe care se poate desfășura o activitate expozițională rodnică și eficientă. Cercetarea creației populare constă atît în cercetarea de teren, cît și în cercetarea colecțiilor intrate în patrimoniul muzeului. Cercetarea de teren duce la depistarea creației populare și a centrelor de producție pe un anumit teritoriu și deci la formarea colecțiilor, dar și la interpretarea lor în contextul zonei, al ocupațiilor, al structurii sociale, al etapelor de evoluție, al grupelor etnice. Cercetarea colecțiilor deja formate, duce la cunoașterea mai amănunțită a materialelor, a tehnicilor folosite, a formelor și structurilor, a aspectelor ornamentale, precum și la unele concluzii mai generale privind dezvoltarea istorică și particularitățile estetice ale artei populare, judecățile de sinteză precum și cele de valoare fiind

[4] Helmut Wohl, *The language of form in the visual art*, „Museum", XXI, 1, 1968.

https://biblioteca-digitala.ro

implicate nu numai în elaborarea unor lucrări teoretice, dar și în elaborarea tematicilor și în selecționarea exponatelor.

Dacă în general eforturile conjugate ale muzeelor de nivel republican și ale muzeelor regionale, la care se adaugă importanta activitate de cercetare a institutelor și secțiilor de etnografie și artă populară ale Academiei, au ajuns la îmbrățișarea domeniului creației populare aproape în întregime, au mai rămas încă o serie de „necunoscute", datorate fie nepublicării materialelor rezultate din cercetări, fie necercetării anumitor zone. Este în special sarcina muzeelor regionale de a acoperi aceste pete albe din etnografia românească.

Importanța cercetării ca bază pentru organizarea expozițiilor este un lucru cîștigat de mult. De fapt, se poate spune că muzeografia modernă s-a născut o dată cu introducerea ideii de sistem în organizarea colecțiilor și în expunere, o cercetare multilaterală și surprinderea unor multiple relații între fapte dînd posibilitate muzeografului să organizeze expoziții semnificative pe teme variate, de certă eficiență cultural-educativă.

Expoziția constituie pentru muzee legătura specifică dintre cercetare și public. Ea transmite cu mijloacele ei proprii, prin obiecte, un anumit conținut. Importanța obiectelor este cu atît mai mare în cazul expozițiilor de artă, obiectul avînd, în acest caz, pe lîngă valoarea de semn al anumitor relații, și o valoare individuală nemijlocită[5]. Dacă limbajul obiectelor este lipsit în genere de discursivitatea gîndirii logice și apare de multe ori fragmentat, puterea pe care o au însușirile concrete ale obiectelor de a impresiona și de a convinge impune muzeografului datoria de a le selecționa cu cea mai mare atenție.

În expozițiile de artă populară, selecționarea exponatelor are de răspuns în mod obișnuit unei triple exigențe.

1. Exigența de ordin general, obiectele trebuind să fie reprezentative pentru creația populară românească sau ale celorlalte grupe etnice, atît prin tipologia lor, cît și prin valoarea lor artistică.

2. Exigențe speciale impuse de tema urmărită în expoziție, exponatele fiind selecționate în așa fel încît să alcătuiască serii semnificative pentru tema dată.

3. Exigențe de ordin muzeografic, care se referă la efectul vizual al prezenței și grupării exponatelor, în ansambluri armonioase, expresive și saturate artistic prin numărul și valoarea estetică a obiectelor angajate.

Problemele care se pun în selecționarea exponatelor variază evident într-o oarecare măsură de la caz la caz.

Dacă în cazul expozițiilor care urmăresc o tematică specială, de un caracter științific foarte riguros de pildă, accentul cade în primul rînd pe exponatele care satisfac tema, în cazul expozițiilor generale de artă populară de proporții relativ reduse, este nevoie de obiecte general reprezentative, de o valoare artistică consacrată, cu care se pot alcătui ansambluri bogate și armonioase.

Unicatele, precum și obiectele cele mai valoroase din colecție sînt rezervate pentru expozițiile de bază, sau pentru expozițiile temporare organizate la sediu muzeului.

În expozițiile de artă populară, exponatele sînt însoțite de unele materiale auxiliare — etichete, texte, hărți, diferite grafice, fotografii și desene. Felul și cantitatea acestor materiale variază evident în funcție de necesitățile lăuntrice ale expoziției și de finalitatea ei ; în orice caz trebuie să figureze acele materiale strict necesare pentru înțelegerea exponatelor și temei generale a expoziției — etichete și texte explicative, fotografii care să sugereze ambianța de viață, o hartă generală de raportare.

Dacă valoarea artistică și interesul etnografic al exponatelor constituie una din coordonatele reușitei oricărei expoziții, nu este mai puțin adevărat că frumusețea lucrurilor și interesul temei nu-și găsesc o deplină valorificare decît printr-o expunere corespunzătoare.

După cum spune dl. Jean Gabus, directorul Muzeului de etnografie din Neuchâtel, o expoziție este un spectacol. Importanța care se acordă în momentul de față pe plan mondial muzeelor și expozițiilor pe care le organizează, ca factori de cea mai mare eficiență cultural-educativă, a ridicat activitatea expozițională la rangul unei adevărate științe, muzeograful avînd a cunoaște și a stăpîni toate condițiile care asigură reușita unei expoziții-artă decorativă, scenografie, dar și ceva mai mult, artă expozițională, de asemeni are de rezolvat probleme variate și uneori foarte dificile privind arhitectura interioară, iluminatul, mobilierul și materialele de susținere, grafica auxiliară, realizarea unei anumite ambianțe și etalarea propriu-zisă a exponatelor.

La acestea se cere în genere colaborarea arhitecților, graficienilor, fotografilor etc.

---

[5] Tr. Herseni, *Muzee sociologice*, „Revista muzeelor", IV, 2, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu este cazul să intrăm acum în amănunte tehnice cu atît mai mult cu cît s-au publicat în această problemă o serie de materiale edificatoare[6].

Gîndită întotdeauna ca un tot organizat, o expoziție are o structură determinată de conținutul de idei, precum și de disponibilitățile spațiale ale clădirii respective. Ea se organizează pe baza unui plan tematic. În această structură, fiecare exponat își are rolul determinat de tema urmărită și de necesitatea de expunere. Procesul de elaborare merge de la tot la parte — de la distribuirea temelor în spațiu, și de la stabilirea circuitului și ritmului general de desfășurare al expoziției la rezolvarea arhitecturii interioare a fiecărei săli, prin fixarea în spațiu a mobilierului — vitrine, panouri, podiumuri — în conformitate cu temele. Etalarea exponatelor și a materialelor auxiliare este ultima operație din această serie.

Problema care se pune în genere pentru muzeografi este ca în organizarea expozițiilor să țină seama de recomandările muzeografiei moderne, în limita posibilităților materiale. Concepția modernă în muzeografie s-a impus în momentul de față cu atîta autoritate încît nu se mai poate trece peste recomandările sale.

Expuneri aerate și clare, variate și sugestive, subordonate spațiului arhitectural au ca scop accentuarea conținutului tematic și valorarea exponatelor prin mijloacele cele mai diverse și cele mai rafinate. Conceperea mobilierului și a diferitelor materiale de susținere (cuburi, suporturi etc), precum și grafica auxiliară au de răspuns exigențelor actuale ale esteticii aplicate și ale graficei utilitare. Bunul gust, eleganța, claritatea, fantezia și expresivitatea, „ modernitatea" unei expoziții constituie valori pozitive în al căror context personalitatea muzeografului, arhitectului, graficianului se pot îndeajuns manifesta în căutarea unor formule originale și inedite prin care expoziția să capete toată strălucirea și toată forța de sugestie.

Ultima problemă care va fi atinsă în legătură cu organizarea expozițiilor de artă populară este aceea a eficienței lor cultural-educative.

Problema educației prin muzee este în momentul de față una din problemele care preocupă cel mai mult cercurile de specialitate. Pe lîngă preocuparea de a găsi teme de expoziții care să intereseze diferitele categorii de vizitatori[7] sau diferite modalități atrăgătoare de expunere, s-au preconizat în ultimul timp unele metode de lucru cu vizitatorii care ar putea fi considerate aproape revoluționare în raport cu metoda clasică de inițiere a publicului prin ghidaj. Astfel, s-a pus problema ca, în cursul vizitării muzeului, copiii să fie stimulați de a lua o atitudine activă față de obiect, prin solicitarea părerilor proprii despre exponat, și să li se dea posibilitatea, de asemenea, de a manipula singuri diferitele obiecte, eficiența educativă a contactului direct cu obiectul fiind superioară contemplării lui prin cristalul vitrinei[8].

Foarte mult folosită în muzeele sovietice[9], această concepție este în atenția muzeografiei actuale.

După cum se vede, problema eficienței educative a expozițiilor este o problemă deschisă care comportă unele experimentări. Complexitatea problemei rezultă pe de o parte din diversitatea intereselor și pregătirii publicului care vizitează expozițiile, precum și din multiplicitatea scopurilor pe care le urmărește un muzeu ca instituție de cultură în relațiile lui cu publicul.

În mare, se poate spune că eficiența expozițiilor de artă populară se exercită pe două linii principale. Alături de celelalte expoziții de artă, expozițiile de artă populară sînt în măsură să contribuie cu eficacitate la dezvoltarea generală a sensibilității estetice, a capacității de „a vedea" însușirile concrete ale lucrurilor, a fanteziei plastice.

Din acest punct de vedere, natura colecțiilor de artă populară, varietatea genurilor și a tehnicilor de producție, diversitatea și bogăția formelor și aspectelor ornamentale favorizează acest proces. Pentru copii, organizarea unor ședințe de lucru după terminarea vizitei în muzeu, în săli speciale unde li s-ar pune la dispoziție obiecte similare și unde și-ar putea eventual experimenta unele tehnici de lucru, ar fi cu atît mai eficace.

Dar eficiența proprie expozițiilor de artă populară se măsoară după felul în care își servesc scopurile fundamentale.

---

[6] *Muzeul etnografic din Neuchâtel*, „Museum", XVIII, 1, 1965; M. Focșa, *Arta muzeografiei*, „I-a sesiune de comunicări ale muzeelor", 1965, publ. în volum.

[7] La Galeria Addison pentru arta americană din Andover, Massachusetts, s-a făcut o interesantă experiență prin organizarea unor expoziții sezoniere adaptate intereselor și orizontului cultural al celei mai importante categorii de vizitatori ai anotimpului respectiv, vz. B. H. Hayes Jr., *Education for all reasons*, „Museum", XXI, 1, 1968.

[8] Prabha Sāhasrebudha, *The object, the child and the museum* și Jules Lubbock, *First steps in contemplation*, „Museum", XXI, 1 1968.

[9] E. Larionova, *The aesthetic education of children in the museum*, „Museum", XXI, 1, 1968.

https://biblioteca-digitala.ro

ÎNDRUMAREA MUZEALĂ ŞI ŞCOALA

Dr. S. MARCUS şi Anca DABIJA

Muzeul de artă, prin esenţa şi funcţiile sale generale, tinde să realizeze un proces educaţional de o deosebită importanţă socială. Influenţarea şi cultivarea gustului estetic al publicului reprezintă o îndatorire socială de maximă răspundere. Acestea implică un complex şi îndelungat proces formativ, în care îndrumarea muzeală capătă o pondere deosebită.

Evidenţierea funcţiei educative a muzeului de artă a constituit obiectul celor două articole cu caracter preponderent teoretic, inserate în numerele anterioare ale „Revistei muzeelor". Scopul prezentului articol constă în încercarea de a muta obiectul discuţiei pe un plan aplicativ, urmărind să surprindem unele din mijloacele cu caracter psihopedagogic de optimizare a activităţii de îndrumare muzeală.

Pornind de la un principiu teoretic perfect valabil al funcţiei educative a muzeului de artă, de la o concepţie pedagogică înaintată a îmbinării optime a cunoştinţelor şcolare cu cele extraşcolare, de la o imperioasă necesitate socială de a acorda tineretului un fundament de cultură artistică, iniţiatorii lectoratului de la Muzeul de artă al R.S. România au preconizat introducerea unui sistem organizat de educare estetică a elevilor. În cadrul lectoratului se prezintă două cicluri unitare de lecţii, eşalonate pe parcursul unui an şcolar : un ciclu de istoria artei româneşti şi altul de istoria artei universale. Prin tematica acestor lecţii, pusă de acord cu planul de învăţămînt, se urmăreşte completarea programului de instrucţie şi educaţie estetică realizat în şcoală, precum şi formarea la elevi a gustului pentru opera plastică.

Lectoratul de pe lîngă Muzeul de artă al R.S. România funcţionează de trei ani cu un public format din elevi adolescenţi şi preadolescenţi de la mai multe şcoli din capitală. Interesul crescut pe care-l manifestă şcoala pentru aceste lecţii este explicabil, precum tot aşa de explicabilă ni se pare şi grija manifestată de corpul de îndrumare al muzeului pentru îmbunătăţirea mijloacelor psihopedagogice de educare artistică. Pe aceasta se întemeiază colaborarea dintre Muzeul de artă al R.S. România şi Institutul de psihologie al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice al R.S. România.

Domeniul pedagogiei muzeale este în general destul de puţin cuprins în preocupările cercetătorilor. Ne-au parvenit unele studii de un real interes din R.D.G., Franţa şi R. P. Polonă, unde practica legăturii muzeu-şcoală constituie o preocupare mai veche şi cu rezultate fructuoase, privind mai ales mijloacele pedagogice de educare estetică a elevilor. La noi în ţară, o experienţă în acest domeniu abia se realizează. De aceea, eforturi susţinute în această direcţie se impun atît din partea şcolii, cît şi din partea muzeului. Într-o lucrare recentă, Elena Joiţa* semnala faptul că, în şcoală, munca educativă în domeniul artistic nu este îndeajuns de bine organizată şi orientată către un scop precis prin metode adecvate. Din anchetele realizate, am constatat că există şcoli în care nu se predă de loc istoria artei, iar la liceu asemenea lecţii sînt eşalonate numai pe parcursul a 20 de ore. Aceste carenţe manifestate în procesul educaţiei artistice a elevilor pot fi remediate atît la nivelul şcolii, dar mai ales în cadrul activităţilor extraşcolare, între care lecţiile de la Muzeul de artă reprezintă forme dintre cele mai eficiente.

Ce dovedeşte, pînă în prezent, experienţa lectoratului pentru elevi? Dintr-o anchetă efectuată cu un număr de 224 de elevi care au parcurs ambele cicluri de lecţii în anul şcolar 1969—1970 s-a desprins cu claritate rolul pe care-l capătă lecţiile de la muzeu pentru completarea tuturor cunoştinţelor şcolare. Iată, spre exemplificare două dintre relatările elevilor : *„Lecţiile de la muzeu mi-au lărgit sfera cunoştinţelor despre arta românească şi universală şi m-au făcut să îndrăgesc pictura"* (elev clasa a XI-a) ; *„Lecţiile de la muzeu completează cunoştinţele dobîndite în şcoală deoarece aici am văzut diferite tablouri care reprezintă evenimente istorice, mari luptători sau scriitori care au luptat pentru libertatea poporului şi despre care am învăţat la şcoală"* (elev clasa a VIII-a). Pentru unii elevi lecţiile de la muzeu constituie singura activitate extraşcolară orientată către cunoaşterea artei plastice. Astfel, din totalul elevilor interogaţi, circa 36% nu au preocupări extraşcolare legate de artele plastice, iar procentul este mai crescut la preadolescenţi (53%) faţă de adolescenţi (27%). Din perspectiva acestor rezultate se justifică importanţa completării educaţiei estetice prin lecţiile de la muzeu. Despre valoarea instructiv-educativă a acestor lecţii ne relatează şi unii profesori care însoţesc elevii la muzeu : *„Vizitele şi lecţiile la Muzeul de artă au o influenţă pozitivă în ceea ce priveşte pregătirea multilaterală a elevilor. Completarea cunoştinţelor prin aceste lecţii este necesară şi foarte bine venită"* (prof. la Liceul „D. Bolintineanu").

---

* Elena Joiţa, *Atitudinea faţă de frumos — dimensiune a lumii spirituale a adolescentului*, comunicare prezentată la Sesiunea naţională „Cercetarea ştiinţifică în sprijinul perfecţionării învăţămîntului în şcoala de cultură generală", „Didactica şi educaţia" Craiova, 1969, p. 522—526.

https://biblioteca-digitala.ro

Răspunsurile elevilor scot în evidență și avantajele pe care le oferă lecțiile de la muzeu (cursuri competente și atractive, însoțite de proiecții de diapozitive și filme despre arta plastică). În plus, intervine elementul esențial pentru educația artistică și anume contactul nemijlocit cu opera de artă originală. Această confruntare cu „originalul" contribuie nu numai la o lărgire a viziunii elevului asupra artistului, dar implică o puternică trăire emoțională de tip estetic.

Ancheta în rîndul elevilor care urmăresc expunerile din cadrul lectoratului ne-a mai relevat și alte laturi pozitive ale acestui mod de educație. Cu multă sinceritate, unii dintre elevi declară interesul dobîndit pentru arta plastică, ca urmare a frecventării lecțiilor de la muzeu „*Înainte de a veni aici, la lecții, mă cam plictiseam cînd priveam o operă de artă. Acum lecțiile mă atrag și vizitez de fiecare dată cu plăcere muzeul*" (elev clasa a VIII-a), iar alt exemplu, al unui elev mai mare, vine să-l completeze pe cel anterior : „*O explicație o constituie însăși persoana mea. La început mă interesa mai mult o discuție despre ultimul film văzut, acum mă interesează o discuție, sau mai multe chiar, despre arta plastică*" (elev clasa X-a). Alți elevi se referă și mai direct la rolul pe care-l joacă pentru ei lecțiile urmărite la muzeu : „*Lecțiile m-au ajutat să pot analiza mai atent un tablou, să zăbovesc mai multă vreme într-o expoziție, să manifest mai multă răbdare și interes pentru pictură*" (elev clasa XI-a).

Desigur însă, că interesul exprimat de elevi pentru conținutul celor însușite în cadrul lectoratului nu se rezumă doar la aprecieri laudative. Răspunsurile date de elevi cuprind și interesante propuneri, sugestii de lărgire a tematicii cursurilor. Dintre acestea am reținut pe cele mai frecvente și anume : a) necesitatea unor lecții cu caracter introductiv în arta plastică, în care să fie cuprinse informații cu privire la specificul acesteia în raport cu celelalte arte, lecții referitoare la tehnicile folosite în creația plastică precum și îndrumări privitoare la modul în care trebuie privită și înțeleasă opera de artă ; b) predarea unor lecții cu caracter monografic, pornind de la necesitatea adîncirii cunoașterii unor mari personalități artistice ; c) prezentarea în cadrul unor lecții speciale a concepției și tehnicilor artistice din plastica modernă etc. Reținem, în aceeași ordine de idei, unele propuneri și sugestii privitoare la metodica desfășurării lecțiilor de la muzeu, formulate de către profesori : a) necesitatea activizării elevilor în cursul lecțiilor, cu scopul păstrării unui tonus crescut în receptare, a mobilizării atenției, ca și a realizării unor confruntări de opinii între elevi și îndrumători ; b) introducerea în economia lecției a unor momente de fixare a cunoștințelor predate cu ajutorul stabilirii unor concluzii sumare dar precise, sau prin reproiectarea unor diapozitive, care ajută la definirea mai exactă a stilului curentului, sau al celui al artistului.

Atari sugestii, ca și altele ce mai pot să apară pe parcursul desfășurării lecțiilor, constituie un material de analiză util îndrumătorului de muzeu.

Cercetarea psihopedagogică efectuată la Muzeul de artă are în vedere și o altă latură a procesului formativ și anume, stabilirea rolului ce-i revine îndrumătorului de muzeu în ampla acțiune de educare artistică a elevilor.

Îndrumătorul de muzeu reprezintă factorul esențial și activ în relația muzeu-școală, cel care traduce în fapt opera de educare estetică a elevilor. De acesta depinde pînă la urmă dacă elevul se alege sau nu cu un profit cognitiv și emoțional ca urmare a frecventării cursurilor de istoria artei, dacă elevul începe să capete sau nu interes pentru artă.

Munca de îndrumare presupune o pregătire temeinică și continuă. Îndrumătorul de muzeu trebuie să fie un specialist cu multiple cunoștințe de istoria artei și de tehnică a creației, cu o pregătire culturală multilaterală, care nu poate să se rezume numai la cunoașterea exemplară a teoriei ; el trebuie să reușească să se înarmeze cu acele mijloace absolut necesare valorificării cu eficiență a acestor cunoștințe.

În cadrul îndrumării elevilor se pun probleme speciale cu privire la cunoașterea particularităților psihice de vîrstă, a nivelului de înțelegere, a gradului de cultură manifestat de acest public. Îndrumătorul trebuie să-și diferențieze metodica predării în funcție de publicul adolescent sau preadolescent.

Cercetările psihologice care se efectuează în prezent la Muzeul de artă al R.S. România urmăresc, printre altele, și obiectivul de a furniza îndrumătorului un minimum de noțiuni despre particularitățile psihice implicate în receptarea operei de artă de către elevi, cu scopul de a crea un cadru pedagogic util în munca de îndrumare. Totodată, aceste cercetări au în vedere propuneri concrete privitoare la metodica desfășurării lecției, pornind de la principiul teoretic de a nu îndepărta elevii de unele deprinderi intelectuale însușite în școală, dar în același timp de a nu face din lecția de la muzeu o repetare a unei lecții școlare, ci de a-i da un caracter mai lejer, mai activ în care îmbinarea instrucției cu educația să se realizeze implicit.

În sfîrșit, pe lîngă o pregătire constantă și profundă, pe lîngă o cunoaștere fundamentat științifică a psihologiei publicului și a mijloacelor eficiente de a i se adresa, îndrumătorul de muzeu trebuie să răspundă și unor cerințe strict legate de profesia de pedagog. Contactul permanent cu elevii necesită tact pedagogic, intuirea stării de spirit a vizitatorului, înțelegere și răbdare, folosirea cu discreție a puterii de convingere, prezență de spirit în răspunsuri, efort pentru evitarea monotoniei. Toate acestea se cer a fi dublate de un interes crescînd pentru profesiunea căreia i se dedică, pasiune și dorință de perfecționare.

Organizat la un nivel corespunzător cerințelor actuale ale practicii educaționale, lectoratul pentru elevi de la Muzeul de artă al R.S. România tinde spre o continuă perfecționare, cu sprijinul direct al cercetării științifice.

https://biblioteca-digitala.ro

RETROSPECTIVA BRÂNCUȘI

Mircea DEAC

Prilej unic de a cunoaște o operă bogată în sensuri și inventivitate, mărturie a geniului și a creației fecunde, expoziția retrospectivă Brâncuși, organizată în sălile Muzeului de artă din București, eveniment de seamă prin interesul pe care-l trezește, prin importanța și semnificația sa artistică, de o valoare europeană și națională excepțională, întrunește unele dintre cele mai renumite lucrări ale marelui sculptor, împrumutate de la Muzeul Solomon R.Guggenheim din New-York, Muzeul de Artă din Philadelphia, Muzeul Național de Artă Modernă din Paris, colecția Eillen Lane-Kinney, din colecțiile muzeale românești ș.a. Strînse laolaltă, peste 40 de lucrări selecționate cu competență din ampla expoziție retrospectivă care a fost deschisă în lunile anterioare la New-York, Philadelphia și Chicago, prin grija d-lui M. Messer, directorul muzeului Guggenheim, alcătuiesc o inedită și sintetică retrospectivă, evocatoare a procesului de desăvîrșire și a etapelor decisive ale creației lui Brâncuși — înscriindu-se ca prima expoziție de acest gen în România, ca și în Europa, împlinind un vis al celor ce iubesc arta lui Brâncuși. O adevărată satisfacție estetică și o ocazie rară pentru aprofundarea cunoașterii operei brâncușiene, expoziția, urmărind și o prezentare cronologică, constituie un prilej de studiu, un adevărat album deschis generos în fața privitorilor, familiarizați sau fascinați de arta brâncușiană.

Clasicul sculpturii moderne, Brâncuși,a realizat arta cea mai nobilă, accesibilă și totodată, impenetrabilă, îmbinînd cu o rară măiestrie spiritul tradiției cu cel modern. Așa cum spunea Rousseau le Douanier, el "*a schimbat anticul în modern*". Acest principiu este urmărit și de expoziție, arătînd evoluția sa de la perioada modelajului ce transpune realitatea în formele tradiționale, reprezentată prin *Vitellius*, *capetele de copii*, *Supliciul*, *Portretul tînărului Dărăscu*, *Orgoliul* și monumentala lucrare în bronz, *Rugăciunea*, la perioada în care plăsmuind forme noi, cioplind piatra și lemnul sau lustruind marmora și polisînd metalul pînă la obținerea luciului perfect, el pune bazele sculpturii moderne contemporane.

Brâncuși a dat o viață nouă pietrei, lemnului și metalului. Cînd privești *Pasărea în spațiu* (1924) metalul și forma dispar, lăsînd liberă pasărea de aur cu ciocul înșetat de spații să se avînte în văzduh, după cum *Cocoșul* (1935) se încordează pentru a *„saluta soarele"*

Expoziția demonstrează diversele etape ale creației lui Brâncuși, prin lucrări de importanță capitală. Desprinzîndu-se de spiritul academist și de cel rodinian, Brâncuși ajunge la cea mai deplină originalitate, la limbajul de înaltă puritate, debarasat de orice reminiscență naturalistă, de o neîntrecută bogăție potențială. Începînd cu *Cumințenia pămîntului* (1907) și îndeosebi cu *Sărutul* (1907) — lucrare de hotar —, Brâncuși rupe legăturile cu arta veche a modelajului, ridicîndu-se la o artă de simbol. Sensurile acestei lucrări (Sărutul) sînt multiple. Ele pot fi găsite pe de o parte în interpretarea cubistă a unei teme îmbrățișate de mulți dintre sculptori, indiferent de orientarea lor, pe de altă parte, așa cum afirma criticul Petre Comarnescu, putem să *„ne gîndim la o legendă indoeuropeană, devenită obicei sau ritual în vechiul nostru folclor. Anume, să ne gîndim la legenda arborilor îmbrățișați meniți să amintească dragostea absolută, dragostea deplină în viața de după moarte"*.

„Am vrut să fac un lucru, spunea Brâncuși, *care să pomenească nu despre o singură pereche, ci despre toate perechile de oameni ce s-au iubit și s-au perindat pe pămînt, înainte de a-l fi părăsit. Pentru că fiecare sculptură a mea este generată de un simțămînt lăuntric profund"*.

Noul născut (1926), *Prometeu* (1911), *Domnișoara Pogany* (1913), *Începutul lumii* (1924) sînt lucrări care prin perfecția formelor au modificat structural gîndirea artistică punînd bazele unei sculpturi moderne, care recurge la formele arhetipale, primare și despre care sculptorul Julio Gonzales scria că *„au devenit părți integrante ale armoniei vieții și ale ritmului modelului"*. Cu sculptura *„Pasăre"* (marmură albastră-cenușie, 1915) ca și cu *Pasărea în spațiu* (1924) — întruchipînd deopotrivă ideea de elansare în spațiu, de zbor, dar și simbolul eliberării — Brâncuși intră definitiv în centrul sculpturii moderne. Ideea pasării prelucrează în chip artistic povestea pasării măiestre din folclorul nostru, care l-a condus pe Făt Frumos la eliberarea Frumoasei din pădure. Seria sculpturilor sale novatoare, prezente și în expoziție, se completează cu *Principesa X* (1916), imagine a inocenței și a purității, cu *Vrăjitoarea* (1916), o generalizare de mare inspirație artistică a mitului popular, cu *Regele regilor* (1920), gigant din lemn, cu coroană regească pe cap și cu ochii-găuri, măriți și stilizați ca la *Domnișoara Pogany*, destinat inițial pentru a orna „Templul meditației", ce demonstrează și mai pregnant prin torsadele și crestăturile sale, permanența spiritului meșterului popular în creația brâncușiană.

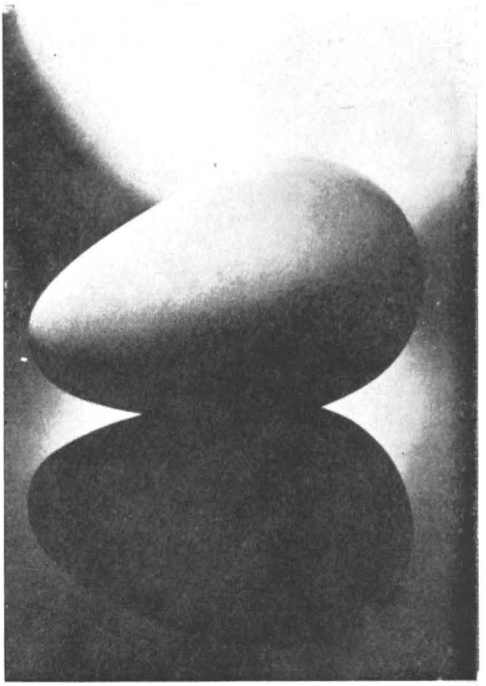
Deosebit de fascinantă este compoziția *Adam și Eva* (1916—1919), realizată inițial în două lucrări separate, reunite apoi într-o singură lucrare scoțînd în evidență formele aspre de o frumusețe primi-

https://biblioteca-digitala.ro

Constantin Brâncuși: CUMINȚENIA PĂMÎNTULUI (detaliu)

https://biblioteca-digitala.ro

Constantin Brâncuși, RUGĂCIUNE



Constantin Brâncuși, ÎNCEPUTUL LUMII

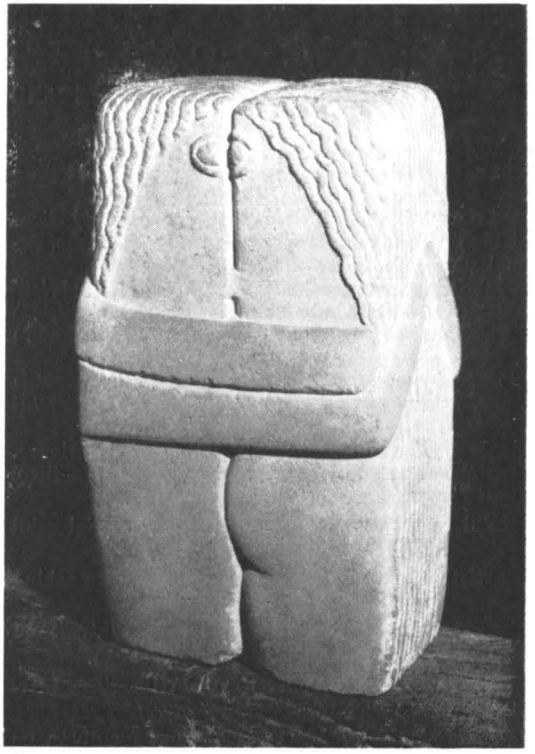
tivă. *,,Adam este dedesupt. Eva deasupra,* spunea Brâncuși. *Ea este fermecătoare, inocentă. Ea este fertilitatea, un mugure deschis, o floare germinată. Adam cultivă pămîntul. Trudește și asudă*".

Alături de lucrările amintite, sculpturi ca : *Sculptură pentru orbi* (1916), despre care Brâncuși afirma : *,,Am pus în această lucrare curiozitatea mea față de incognoscibil*", concepînd-o ca o lucrare făcută special pentru a fi atinsă cu mîinile ; *Tors de băiat* (1916) ; *Timiditate* (1917) ; *Căuc cu toarta rotundă* (1918), cunoscut și sub numele *Cupa lui Socrate* ; *Eillen* (1923), portretul Doamnei Eillen Lane-Kiney, posesoarea lucrării *Prometeu* și a celelebrului portret în creion al lui Brâncuși realizat de unul dintre cei mai buni prieteni ai săi, pictorul Modigliani ; *Cocoșul* (1935) aparținînd Muzeului Național de Artă Modernă din Paris, prezentat ca un simbol, în 1965, la celebra expoziție de la Atena ,,Panateneele sculpturii universale" ; *Broasca țestoasă zburînd* (1945), un simbol al efortului detașării de pămînt, impresionantă formă masivă modernă a tăierii în planuri perfect geometrice a marmurei, care ne amintește de cuvintele lui Brâncuși : *,,Oamenii goi nu sînt mai frumoși decît broaștele*", ca și alte lucrări onorează cu prezențe majestoase, expoziția de la Muzeul de artă al R.S. România, demonstrînd că Brâncuși are pe drept un renume artistic planetar.

Opera sa a devenit un exemplu universal și un simbol al simplității care atinge măreția, un echivalent al poeziei și armonioasei sinteze, semnul dragostei pentru om și natură, semnificația legăturii profunde, inspiratoare și creatoare cu arta și folclorul poporului nostru. În opera lui Brâncuși se îmbină în chip neobișnuit prospețimea perceperii, sinceritatea, puritatea lăuntrică, dragostea pentru meșteșug cu o profundă înțelepciune și înzestrarea artistică specifică artistului popular. Opera sa a pătruns definitiv în spațiile profunde ale vieții spirituale contemporane.

Realizînd sinteza formei spirituale, Brâncuși a elaborat primul pincipiile moderne ale sculpturii contemporane, modificînd structural arta tradițională. Numeroși artiști au văzut în creația sa izvorul propriilor lor drumuri și, sub imboldul îndrăznelii operei sale au continuat inovația în diferite curente : suprarealism și abstracționism. Deși celebri și de renume mondial, sculptori ca H. Arp, Henry Moore, Henri Georges Adam, Etienne Hajdu, Henri Laurens ș.a. se mîndresc afirmînd că au pornit în activitatea lor de la creația lui Brâncuși, care a devenit durabilă ca însăși natura. Nu fără sens, scria profetic, în 1930, Paul Morand : *,,Către anul 2000, operele lui Brâncuși, vor împodobi piețele lumii întregi*". Unii autori l-au numit pe sculptor *,,vrăjitor de forme noi*" alții *,,profet*", Giulio Carlo Argan îl face filosof ; a fost asemuit cu artiștii paleoliticului, ai artei egiptene sau bizantine. *,,Un sculptor delicat și foarte personal*", scria G. Apollinaire. *,,Brâncuși, la un capăt al epocii, a simplificat sculptura, i-a făcut pe oameni să privească din nou, de dragul ei, și s-a transformat în martir, pentru o singură formă, pentru*

https://biblioteca-digitala.ro



Constantin Brâncuși, SĂRUTUL

Constantin Brâncuși, DOMNIȘOARA POGANY

un ou" (Henry Moore). ,,*Pe lîngă Shakespeare și Beethoven. mai există un Dumnezeu, acesta este românul Brâncuși*" (Sames T. Farrell). Pași importanți spre Brâncuși îi constituie astăzi monografiile realizate de G. V. Paleolog, Carola Giedion-Welcker, David Lewis, Mircea Deac, Ionel Jianu, Sidney Geist, Petre Pandrea, Atena Tacho-Spear ca și competentul catalog științific redactat de Barbu Brezianu, la actuala expoziție din București.

Operele lui Brâncuși ajută oamenilor să găsească noi forme pentru a-și exprima sentimentele. Lui Brâncuși i se recunoaște—fapt care pentru noi dobîndește proporțiile unui clasic—meritul de a fi reactualizat, cu semnificații noi, autenticitatea și bogăția artei populare românești ca sursă inepuizabilă a creației contemporane. *Poarta sărutului, Masa tăcerii, Coloana fără sfîrșit, Măiastra, Vrăjitoarea, Regele regilor* și alte lucrări au o directă legătură cu creația populară, cu gîndirea și credințele sale, cu spiritul său de viață. Sînt semnificative cuvintele profetice ale lui Alexandru Vlahuță, scrise în 1910 : ,,*Ești un glas al nostru și prin tine cerem să vorbești eternității*". Pentru mulți sculptori români contemporani , arta sa a însemnat, de asemenea, deschiderea unor orizonturi noi, a unui cîmp mai larg de desfășurare, a noi și autentice motive de inspirație. Brâncuși afirma : ,,*Arta este realitatea însăși*" și protesta de cîte ori i se îngrădea opera într-o definiție, într-un curent artistic, în ,,absolut și definitiv", dorind ca ea să fie ca însăși viața, într-o continuă definire, mișcare și perfecționare.

Brâncuși a dat cel mai deplin exemplu al responsabilității morale și artistice. El ne învață adevăruri fundamentale despre om și natură, ne dezvăluie lumea largă, cuprinzătoare în ceea ce are concret, ca și aceea care este dincolo de sensibil.

Opera sa a dat o expresie nouă artei, o expresie ,,Brâncuși", care iradiază seninătate.

Expoziția sa este astfel o filă de aur în istoria culturii moderne românești, poate cea mai prețioasă în domeniul sculpturii, ce va rămîne memorabilă în inimile publicului larg. ,,*Recunoașterea lui Brâncuși este act omagial și manifest*— scria recent sculptorul Ion Jalea — *care întrunește azi o impresionantă adeziune. Opera sa a fost în decursul anilor amplu și complex comentată și interpretată devenind universală, dar Brâncuși — marele artist, totodată om simpu și auster — a arătat singur calea de a te apropia de operele sale : « Nu căutați formele obscure sau mistere. Este bucuria pură pe care v-o ofer. Priviți sculpturile mele pînă la ceea ce se vede...*".

https://biblioteca-digitala.ro

EXPOZIȚIA „GH. PETRAȘCU" ÎN CASA-ATELIER A PICTORULUI DE LA TÎRGOVIȘTE

Valeriu BERBECARU

În primăvara acestui an (12 aprilie) s-a deschis în casa atelier „Gh. Petrașcu" de la Tîrgoviște o expoziție permanentă de pictură și grafică a pictorului.

Construită în anul 1922 pe un teren de la marginea orașului, lîngă biserica catolică, pe baza indicațiilor pictorului, casa-atelier a constituit, timp de mai bine de două decenii, locul unde Gheorghe Petrașcu a trăit și a creat o parte din lucrările sale cele mai valoroase.

Alegerea Tîrgoviștei a fost inspirată de Cîmpina lui Grigorescu, *„cel mai mare liric al Românie"* (I.L. Caragiale), marele său dascăl pentru care a nutrit o deosebită admirație tot timpul vieții. De asemenea și natura cu atmosfera umedă în care culorile sînt mai puțin pregnante l-a atras și inspirat în tablourile sale.

„Tîrgoviștea, cu lumina ei fină, cu atmosfera mult mai umedă vara decît la București, cu notele sale de culoare mai puțin violente, mai puțin contrastante, a avut și ea o oarecare influență asupra lui Petrașcu" (G. Oprescu).

În decursul timpului, casa-atelier a suferit o serie de modificări interioare și distrugeri exterioare. Prin grija organelor locale de partid și de stat precum și a familiei pictorului (în special a fiicei pictorului — Mariana Petrașcu), casa-atelier a fost restaurată în forma sa inițială.

Expoziția permanentă organizată în casa pictorului reprezintă un omagiu adus memoriei celui care a iubit și prețuit frumosul în artă.

Lucrările expuse prezintă publicului viziunea sa artistică, modalitățile de expresie, munca asiduă și pasionata dăruire pentru artă.

În *Plajă cu debarcader*, lucrare din tinerețe, se observă influența lui Grigorescu, în contrast cu epoca de maturitate cînd, prin viziune și tehnică, Petrașcu ne apare total diferit de maestrul său.

Preferința pentru subiectele în mijlocul cărora trăia zi de zi este concretizată în imaginea interioarelor atelierelor sale.

În atelier și *Femeie în atelier* redau cu fidelitate ceea ce pictorul vedea în jurul său : un divan pe care este întins un covor oriental, propriile tablouri atîrnate pe pereți, șevalete pe care sînt lucrări abia schițate sau în curs de finisare, fereastra mare cu perdele, un covor popular de un colorit deosebit atîrnat pe perete etc. Pictorul a redat cu o mînă de maestru culoarea și materia obiectelor din interioare. Lumina le întărește alunecînd pe ziduri pînă în colțul camerei, creînd o atmosferă de intimitate.

Flori, Căldărușă cu cîrciumărese, Vas cu trandafiri sînt admirabile tablouri ce redau, cu o pastă suculentă și strălucitoare, întinsă uneori cu vîrful cuțitului, *„frăgezimea și vioiciunea coloritului petalelor"*. Vasele în care sînt puse florile se remarcă prin strălucirea smalțului ulcelelor sau prin arama lucitoare a tingirii (un exemplar, folosit de pictor ca model, se află expus lîngă aceste tablouri). Compoziția capătă în acest fel un echilibru, impresionînd prin forța de execuție a pictorului.

Portretele reprezintă personaje cunoscute de artist, întîlnite zilnic și studiate atît fizic cît și psihic. *Portret de bărbat — Vasile Petrașcu* (fratele pictorului) și *Portret de femeie — Lucreția Petrașcu* (soția pictorului) se impun prin detalii executate ceva mai violent, conform temperamentului pictorului. Umbrele și luminile sînt mai puternice, culoarea este așternută fără ezitări și reveniri, redînd pregnant trăsăturile portretelor, ceea ce exprimă maturizarea concepției sale artistice.

Peisajele *Tîrgoviște, Casă țărănească* și *Casă în Tîrgoviște* prezintă frumusețea naturii, redată prin armonia nuanțelor de griuri combinate cu albastru și roșu.

În *Peisaj* și *Bărci pe Dunăre*, pictorul se oprește asupra esențialului dintr-o privelițte dunăreană, punînd-o în valoare din unghiuri de vedere originale, prin pete largi de culoare așternute cu multă siguranță.

Marinele sale, *Umbrela pictorului, Marină* au în primul plan țărmul. Marea, uneori liniștită alteori cu valuri ce se sparg cu spume albe la țărm se remarcă mai ales prin frumusețea cromatică.

Petrașcu, pe lîngă tablourile în ulei care au predominat în opera sa și pe care le-a îndrăgit atît de mult, a semnat numeroase desene, acuarele și gravuri.

Autoportret, Moară la Tîrgoviște — desene în tuș, sînt executate cu linii viguroase, fără prea multe detalii, evocînd trăsături sufletești sau materialitatea lucrurilor.

Gravurile *Clopotniță la Curtea Domnească — Tîrgoviște, Casă*, sugerează volumul și aspectul exterior al obiectelor, cu atmosfera ce le învăluie.

În toate aceste lucrări găsim aceeași personalitate ca și în pictura în ulei.

Arta lui Petrașcu, prin profunzimea și spiritul de observație, *„exprimă cu o vigoare plastică rar întîlnită, o înțelegere a materiei dînd un iz de adevăr și autenticitate"* (G. Oprescu).

https://biblioteca-digitala.ro

EXPOZIȚIE „A. D. XENOPOL" LA BACĂU

AI. ZUB

După expoziția consacrată lui V. Pârvan, în 1967, secția de istorie a Muzeului din Bacău a organizat recent o manifestare similară în amintirea altui mare istoric și gînditor român, A. D. Xenopol, de la a cărui trecere din viață s-a împlinit o jumătate de secol. Asemenea inițiative, legate și de alte domenii, au intrat de mult în tradiția muzeului băcăoan și constituie, fără îndoială, gesturi meritorii și exemplare. Cu o evidentă finalitate educativă, ele se înscriu totodată într-o preocupare mai largă, vizînd valorificarea metodică a trecutului științific și cultural al regiunii. Fiindcă, precum V. Pârvan aparține acesteia prin naștere și activitatea sa de profesor la gimnaziul din Bacău, biografia lui A. D. Xenopol e legată și ea, printr-un episod pasager, de străvechea urbe de la confluența Bistriței cu Siretul.

Urmărind totodată tematic și cronologic desfășurarea acestei existențe de multiplă și fecundă creativitate, organizatorii expoziției au pus în lumină momentele ei cele mai semnificative, întemeiați pe studiile existente, pe unele materiale de arhivă și pe o bogată iconografie. „*Sînt născut în 23 martie 1847 în Iași, mahalaua Păcurari*", nota Xenopol în *Istoria ideilor mele* (1913), iar fotocopia actului de naștere vine să-i întărească afirmația. Copilăria i-a fost vegheată de afecțiunea mamei, „*o femee econoamă, cu puțină cultură, însă cu o inteligență vie și pătrunzătoare*", al cărei portret, respirînd o nobilă demnitate, a fost expus aici pentru întîia oară. Primele învățături le-a primit în casa tatălui său „*un om foarte cunoscător în sfera limbilor și a literaturilor*", care l-a putut îndruma către o lectură metodică și cuprinzătoare. Un fragment autobiografic, reprodus în cadrul expoziției, consemnează așezarea temporară cu rosturi didactice — a familiei Xenopol pe moșia Filipeni, stăpînită de Iordache Ruset, lîngă Bacău, apoi — în anii Războiului Crimeii — chiar în cuprinsul orașului, unde copilul leagă prietenie cu Ioan Prodan, viitorul jurist.

De asemenea, alte mărturii atestă rîvna excepțională a celui mai mare dintre copiii lui Dimitrie Xenopol.

Sînt amintiți apoi colegii mai de seamă din vremea școlarității : V. A. Urechia, Emil Costinescu, Calistrat Hogaș, Al. Radovici, Scarlat Scheletti.

Se consemnează totodată, pasiunea timpurie a lui Xenopol pentru studiul istoriei. Întîia manifestare publică în această direcție, "debutul" său istoriografic, se situează în 1866, cînd încă elev-susține în cadrul „societății studioase" pe care o prezida la Academia Mihăileană, o dizertație asupra *Impor-*

ASPECT DIN EXPOZIȚIE

https://biblioteca-digitala.ro

tanței și utilității istoriei. Se puteau recunoaște de pe acum însușirile teoreticianului, aflat încă sub impresia lecturilor din Volney și Guizot, preocupat să extindă aria istoriei de la simpla factologie dinastică la studiul dinamicii sociale, a *„stării societății sub cutare sau cutare regim"*. În această direcție va fi îndrumată gîndirea lui Xenopol și în vremea studiilor de la Berlin, unde audiază între alții pe Ranke, Mommsen, Curtius și cunoaște lucrările lui Gervinus. Cîteva fotografii inedite din această perioadă înfățișează un tînăr serios, reflexiv și dinamic, așa cum se recomandă și din scrisorile către Iacob Negruzzi,în care se conturează opoziția lui, categorică, față de scepticismul maiorescian relativ la destinul culturii noastre naționale. Un fragment epistolar relevă hotărîrea tînărului Xenopol de a combate falsele opinii care circulau în legătură cu poporul român, *„calomniile care curg din toate părțile asupra noastră"*. Aceasta l-a determinat să asocieze la studiul filozofiei, pentru care societatea Junimea îi conferise o bursă, pe acela al istoriei și al dreptului, încredințat că numai sprijinindu-se deopotrivă pe aceste discipline complementare, subsumate unui larg orizont teoretic, va putea ajunge la rezultate durabile.

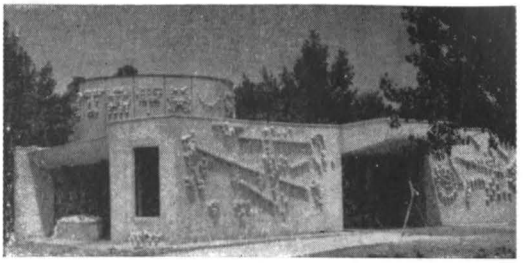
Opera realizată după întoarcerea în țară (1871), pe terenul istoriei, filozofiei, economiei politice, jurisprudenței, literaturii etc. este cunoscută. Expoziția de la Bacău o înfățișează cronologic și cuprinzător, cu intenția de a ilustra multilateralitatea și fecunditatea gîndirii xenopoliene. Cărți, broșuri, publicații periodice etc. sînt prezentate măcar în fotocopii, pentru a întregi tabloul unei activități deosebit de fertile pe terenul scrisului, desfășurată timp de o jumătate de secol. *Războaiele dintre ruși și turci* (2 vol., 1880), *Teoria lui Rösler* (1884), *Istoria românilor din Dacia Traiană* (6 vol., 1888—1893), cu o ediție prescurtată în limba franceză (2 vol., Paris, 1896), *Les Principes fondamentaux de l'histoire* (Paris, 1899), revăzută și amplificată în 1908 sub titlul *Théorie de l'histoire, Domnia lui Cuza-Vodă* (2 vol., 1903) *Istoria partidelor politice în România* (1910—1911), *Nicolae Kreţulescu* (1915) constituie doar lucrările fundamentale care i-au creat istoricului român o meritată faimă atît în țară, cît și dincolo de fruntarii. Recomandînd Academiei Franceze *Histoire des Roumains* (1896), A. Ramband o prezenta ca pe o operă *„serioasă și sinceră"*, prin intermediul căreia specialiștii străini vor putea cunoaște problemele istoriei românești. Ea a avut menirea, cum afirma scriitorul francez Maillard, să deschidă *„porțile României"* specialiștilor din afară, contribuind la o mai bună cunoaștere reciprocă. În această direcție. A.D. Xenopol a adus țării importante servicii pe calea studiilor publicate în revistele străine („Revue historique" „Revue de synthèse historique", „Deutsche Literatur-zeitung", „Rivista italiana di sociologia" etc.), a participării la congrese internaționale, a prelegerilor și conferințelor ținute în Franța, Belgia, Italia etc. Îndeosebi contribuția filozofică i-a adus cea mai largă recunoaștere și consacrarea la Academia Franceză.

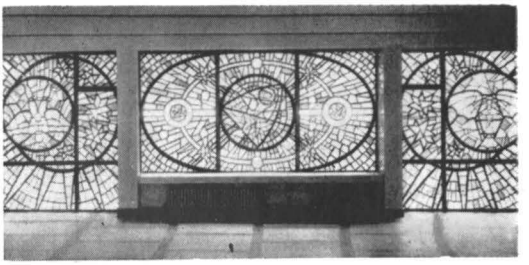
Expoziția consemnează și ecoul favorabil al operei lui Xenopol în epocă și în posteritate. G. Panu nota în „Amintirile" sale, cu deplină îndreptățire, că *„Xenopol este istoricul cunoscut în străinătate și ale cărui lucrări sînt apreciate în toate centrele culturale din Europa"*. Era cunoscut în lumea savantă deopotrivă ca istoric și filozof. *„Unul din cei mai mari cugetători ai omenirii"* — astfel îl caracteriza profesorul brazilian Rodrigue de Nozera, trimițîndu-i istoricului ieșean propria sa operă de filozofie a istoriei. Iar mai aproape de noi, Francesco Elias de Tejada îl apreciază ca pe *„un scriitor de dimensiuni universale, care trece de frontierele patriei sale"* (1949). Era firesc, prin urmare, ca opera lui să suscite comentarii, antrenînd polemici și exegeze critice, vădindu-se activă pînă în vremea noastră. Lucrarea lui asupra structurii logice a istoriei, *Théorie de l'histoire*, observă unul dintre comentatorii săi cei mai autorizați, *„constituie cea mai temeinică cercetare filozofică a fundamentelor istoriei pe care a dat-o vreodată un istoric"* (N. Bagdasar). Interesul pentru opera lui Xenopol este departe de a se fi stins, devenind ea însăși — așa cum prevăzuse Em. Boutroux — un fapt istoric, cu urmări dintre cele mai fertile pentru dezvoltarea gîndirii contemporane. Este motivul pentru care personalitatea istoricului și gînditorului român a fost celebrată în toată lumea, sub auspiciile UNESCO-ului, iar în țară a dat loc la numeroase manifestări comemorative. Presa românească a publicat articole, evocînd această personalitate eminentă și exemplară sub atîtea raporturi. La Iași, Institutul de istorie și arheologie, care-i poartă numele, i-a consacrat o sesiune științifică specială, cu prilejul căreia au fost prezentate circa 30 de comunicări, organizîndu-se și o mică expoziție de cărți și fotografii, ca un pandant firesc la expoziția de documente deschisă în aceiași vreme la Arhivele Statului. Pe casa din Piața Spiridoniei, în care istoricul a locuit multă vreme a fost dezvelită, în cadru festiv, o placă comemorativă. Prima manifestare, în ordine cronologică, și desigur una dintre cele mai importante, este însă expoziția de la Bacău, precedată de un simpozion în care au fost evocate direcțiile fundamentale ale activității lui A. D. Xenopol. Consemnîndu-i aici, în cîteva rînduri, prinicipalele aspecte, cu toată lauda ce se cuvine rîvnei inițiatorilor, n-am putea încheia mai bine decît amintind aprecierea făcută de D. Gusti în 1921, la un an după stingerea marelui istoric : *„Xenopol a fost un luptător, încrucișînd spada argumentelor cu cele mai de seamă spirite ale timpului întru apărarea ideilor noi pe care le-a lansat; el a fost însă și un biruitor, căci aceste idei și-au făcut drum, au răzbătut, s-au impus, sfîrșind prin a fi apreciate și respectate, chiar cînd sînt combătute"*.Este impresia ce se degajă din întreaga expoziție, ca și din acea organizată în același timp la Muzeul din Roman. Amîndouă prezintă viața și activitatea unui istoric-cetățean, a unui gînditor cu mari resurse, activ pînă la istovirea ultimă a puterilor, preocupat în permanență de ridicarea poporului român în stima umanității. Întreaga lui existență e un îndemn la muncă și autenticitate : *„Să fim ceva prin lucrarea noastră"*.

https://biblioteca-digitala.ro

PLANETARIUL DIN CONSTANȚA

Ion GRIGORESCU





Pe magistrala Constanța-Mamaia, la stația de autovehicule Soveja, pe malul lacului Tăbăcăriei, se află *Planetariul*, ca unitate a Acvariului din Constanța, realizare de seamă obținută prin colaborarea Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă cu organele locale ale Consiliului popular județean.

Pe terenul unde se află Planetariul va fi construit un complex care va mai cuprinde un acvariu, un delfinariu, o microdeltă și un parc distractiv pentru copii.

Planetariul este alcătuit din : Observatorul astronomic, Stația solară și Platforma de observare în aer liber.

Observatorul astronomic se află într-o clădire nouă, modernă, cu o decorație exterioară interesantă, are o sală circulară de proiecție cu un diametru de 8 m, o înălțime de 6 m și cu o capacitate de 82 de locuri.

Ca instalații, dispune de un telescop de 150 mm — acesta avînd o putere de amplificare de 375 de ori — și de o cupolă Zeiss.

În holul clădirii poate fi văzută o expoziție permanentă, care îl familiarizează pe vizitator cu noțiuni referitoare la structura Universului și la diferite sisteme cerești, cu date despre distanțele siderale și cu instrumentele principale utilizate în astronomie. De asemenea, frumoasele vitralii ale holului tratează teme de cosmonautică (legea lui Icar, sori, planete etc.).

Stația de observații solare este dotată cu un celostat polar (o oglindă rotitoare) și o lunetă cu ajutorul cărora se poate obține o proiecție pe ecran a discului solar, o imagine de circa 1,5 m în diametru, care înfățișează detalii ale suprafeței astrului în continuă mișcare. Bineînțeles, această activitate se desfășoară ziua, cînd cerul este senin, iar în restul timpului sala, de 80 de locuri, este folosită pentru prezentarea unor filme documentar-științifice de astronomie și astronautică.

Platforma de observații în aer liber oferă posibilitatea celor interesați ca — prin lunetele ce le stau la dispoziție (una cu diametrul de 80 mm) — să scruteze direct cerul și mai ales Soarele.

Planetariul, ca orice unitate de cultură, are sarcini precise, fiind chemat să contribuie la înțelegerea fenomenelor din natură, la formarea unei concepții științifice despre lume. El are multe puncte de interferență cu instituțiile muzeale prin scopurile urmărite : cultural-educativ, didactic și științific.

Demonstrațiile din Observator au menirea de a explica — într-o formă cît mai sugestivă — fenomenele cerești : zilele și nopțile, anotimpurile, eclipsele, fazele lunii,stele căzătoare, apariția cometelor (aparatul poate proiecta circa 5000 de stele) etc.

În planurile stabilite împreună cu Institutul pedagogic din localitate, cu Școala de marină și cu alte școli din rețeaua învățămîntului de cultură generală, au fost prevăzute teme care să vină în sprijinul procesului de învățămînt : mitologia cerului românesc, legendele cerului (pentru elevii mici, pînă la clasa aV-a) ; orientarea pe cer,mișcările Soarelui, Luna și eclipsele, elementele sferei cerești și coordonatele cerești, mișcările aparente ale Soarelui și consecințele lor, măsurarea timpului, familia Soarelui, zborurile cosmice (pentru elevii mai mari) ; coordonatele geografice și astronomice, triunghiul nautic, determinarea poziției pe globul terestru (pentru elevii de la școlile de specialitate).

Personalul de specialitate al Planetariului, în afara activității de la sediu — în cadrul căreia se înscriu și unele cercetări științifice asupra aștrilor — se deplasează în sate cu Microcaravana și prezintă expuneri însoțite de materiale ajutătoare (fotografii, diapozitive și diafilme, filme documentare și expoziții itinerante).

Ca și muzeele, care nu sînt numai depozitare de valori culturale, ci — prin complexa lor activitate — au și un caracter dinamic, militant, și Planetariul — operînd însă cu alte elemente, specifice — militează pentru formarea și consolidarea modului de gîndire științific, întărindu-se vizitatorului convingerea că Omul este în măsură să înțeleagă în ce raport se află față de natură, să-i cunoască legile și să le pună în slujba sa.

https://biblioteca-digitala.ro

EXPOZIȚIA „ARTĂ POPULARĂ DIN RENANIA"

Dr. Georgeta STOICA

Între 7 mai și 21 iunie 1970, a fost deschisă, în cele două săli de la Muzeul satului, expoziția „Artă populară din Renania". În continuare expoziția a fost deschisă la Iași și Cluj.

Expoziția, care aparține Muzeului renan în aer liber din Kommern, constituie o prezentare cuprinzătoare a genurilor artei populare: ceramică, lemn, metal, piese de port, ilustrînd spiritul creator al populației din această parte a R.F. a Germaniei.

Dintre toate categoriile de obiecte reprezentate în expoziție se distinge în mod deosebit ceramica, ce ocupă aproape în întregime prima sală. Sînt prezentate aici 321 piese de ceramică de diferite forme, decorate în tehnici deosebite, provenind din șapte centre producătoare.

Primul grup de vase ce atrage atenția în expoziție, provine din Siegburg (Bonn), centru care a lucrat neîntrerupt din secolul al XII-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Producția de „gresie de Siegburg", care a ajuns pînă în Olanda, Insulele britanice și Scandinavia este reprezentată prin 74 de piese provenind din diferite perioade de dezvoltare. Astfel, se poate constata că pentru prima perioadă — secolele XII—XIII — sînt caracteristice vasele pentru masă — pocale, cești, urcioare — și pentru gătit — oale biliforme sau cu trei picioare — cu decorație modestă. În sec. al XIV-lea se poate vorbi deja despre gresia propriu-zisă; vasele pentru masă ocupă locul predominant. La începutul secolului al XV-lea, apar vasele cu glazură de sare, cu forme mai variate, în special urcioare, cupe, pocale și cești. Tot acum s-au cristalizat anumite „tipuri — standard", dintre care menționăm urcioarele înalte și înguste și cupele plate. În dezvoltarea centrului de la Siegburg, sec. al XV-lea și prima jumătate a sec. al XVI-lea pot fi considerate perioade de producție maximă, iar a doua jumătate a sec. al XVI-lea marchează epoca de înflorire artistică. În această perioadă predomină decorația cu aplicații în relief avînd teme din mitologie, scene biblice și alegorii sau, mai simplu, steme și portrete de principi. Ca urmare a Războiului de 30 de ani, producția centrului decade, o parte din olari emigrînd la Raeren și Westerwald.

O poziție centrală ocupă, în cadrul sălii, olăria din lut smălțuit. Cele mai vechi exemplare provin din sec. al XIV-lea. Această categorie de ceramică se remarcă printr-o mare bogăție de forme, care cuprind vasele folosite la vatră (tigăi plate cu trei picioare, oale) și vasele de masă (strachini, farfurii, cești). Din punct de vedere al decorului, vasele smălțuite se evidențiază printr-o paletă cromatică mai vie, bazată pe brun, galben, verde și prin folosirea motivelor geometrice sau vegetale, în compoziții bine armonizate.

Din sec. al XVIII-lea provin cîteva strachini de nuntă cu caracter decorativ, cu scene figurale, lucrate în regiunea Rinului inferior.

Este de remarcat că din cadrul celor 104 piese, care formează grupul ceramicii smălțuite, multe prezintă similitudini de decor cu ceramica populară românească.

Din același grup se detașează două categorii aparte: plastică mică — jucării, madone pentru altare de casă și cahlele pentru sobe, cu o decorație foarte interesantă.

Alături de ceramica smălțuită sînt expuse 19 piese produse la Köln și Frechen. În cadrul celor două centre — în care tradiția se continuă neîntrerupt din evul mediu pînă în epoca modernă, în ceea ce privește olăria de lut apare în sec. al XV-lea gresia, sub influența centrului de la Siegburg. Spre deosebire de acesta, vasele celor două centre au o linie proprie, bine distinctă și vădesc o mai mare sensibilitate în realizarea decorului. Suprafața vaselor cu glazură de sare este de un brun roșcat, foarte plăcut la vedere. Decorul cel mai caracteristic pentru vasele de Köln și Frechen îl constituie masca cu barbă, „Bartmaske", aplicată pe umărul vasului. Dedesubtul măștii, cele mai multe vase prezintă o decorație cu rozete aplicate, medalioane cu portrete și steme.

În continuare este prezentată, prin 25 de piese, gresia de Raeren și din ținutul Aachen. Gresia produsă aici, începînd cu sec. al XV-lea, cuprinde vase de consum simple, cu glazură de sare, dar și vase fine, de valoare artistică remarcabilă, cum sînt urcioarele cu mască. În cadrul acestei categorii de produse se remarcă o primă etapă stabilită în jurul anului 1500 în care masca realizată prin incizie, este reprezentată într-o manieră naivă și o altă etapă din sec. al XVI-lea, cu așa numitele „Schnellen" (căni de băut) cu capac de cositor și aplicații în relief.

Un loc important în cadrul expoziției îl ocupă gresia din Westerwald, prezentată în mod ingenios în cadrul unui „stand" de tîrg, ca și în vitrine obișnuite.

Ceramica din cadrul „standului" este decorată cu pensula în albastru de cobalt sau violet de mangan. Sînt expuse aici în special vase de uz pentru bucătărie sau pentru conservarea alimentelor în pivniță. Formele și categoriile de vase sînt variate: urcioare, oale, căni, vase pentru oțet și untdelemn, butoiașe pentru rachiu, cu un decor care indică o fantezie deosebită. Majoritatea motivelor sînt pictate liber, ceea ce ridică valoarea artistică a pieselor respective.

Vasele de Westerwald expuse în vitrine și pe podium reprezintă o altă etapă de dezvoltare. Este vorba de vase luxoase de masă, urcioare cu decor în relief din Renașterea tîrzie, sau piese în forma și decorația cărora apar elemente de stil baroc. Aici se pot vedea urcioarele piriforme sau biliforme, căniță

https://biblioteca-digitala.ro

ASPECT DIN EXPOZIȚIE. OLĂRIE SMĂLȚUITĂ, DIN LUT

cilindrice cu capac (,,Humpen"), la care pe fondul gri deschis al glazurii de sare, se detașează decorul bogat în albastru închis.

Un grup aparte îl constituie gresia din Langerwehe, unde s-au produs pînă în sec. al XIX-lea vase de consum, în primul rînd pentru provizii. Decorul acestor vase cu caracter uzual este simplu, compus din linii în spirală sau medalioane cu marca meșterului. În cromatica acestor vase predomină culoarea brun închis și violet.

În cadrul aceleiași săli sînt expuse și cele 12 piese din faianță produse în micile manufacturi de la Köln și Poppelsdorf din a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, precum și 5 piese din sticlă lucrate în sec. al XVIII-lea și al XIX-lea la Stolberg, lîngă Aachen.

Cîteva vitrine au fost rezervate pentru prezentarea obiectelor cu caracter de cult : mici altare, crucifixe, icoane pictate pe sticlă.

A doua sală de expoziție cuprinde mobilier, obiecte de interior și de uz gospodăresc, piese de port și textile.

Mobilierul, reprezentat printr-un pat cu baldachin bogat sculptat provenind de pe Rinul inferior (1787) și șapte lăzi din Westerwald, Köln, Bergisches Land, Rinul inferior, este sculptat cu măiestrie de meșteșugarii din orașe, depășind stadiul ,,mobilierului țărănesc" așa cum apare la noi.

Obiectele de uz casnic demonstrează prin formă și decor preocuparea meșterilor din Renania pentru îmbinarea elementului util cu frumosul. Este deajuns să amintim, din seria acestor obiecte, pirostriile de fontă cu reliefuri figurale, fierul de sobă cu inserții de alamă și cupru, cîrligele pentru lampă, pentru a demonstra din plin cele afirmate mai sus.

În ansamblul acestei săli de expoziție, un capitol important îl constituie formele pentru prăjituri, marțipan și unt. Ele sînt cu atît mai impresionante, cu cît sculptura în lemn, la obiectele de uz curent, n-a înflorit în forme deosebite în Renania. Formele desăvîrșite din lemn servesc pentru prăjiturile făcute

https://biblioteca-digitala.ro

în zile de mari sărbători. Se remarcă cele pentru ,,Spekulatius" și ,,Printen" din Aachen, în care se fac prăjiturile între Sf. Nicolae și Anul Nou.

Pentru gofrete — ,,Waffeln" — un fel de prăjituri care se făceau de asemenea la Anul Nou, la lăsata secului, de Paști, la sfințirea bisericii sau la nunți sînt expuse o serie de tipare din metal, de forma unor cleşti din metal, cu motive figurale și geometrice executate într-o manieră naivă plină de farmec.

O bună parte din spațiul expozițional este ocupat de piesele de port și textile.

Deoarece în Renania portul popular a dispărut aproape complet încă dela începutul sec. al XIX-lea, el este prezentat prin puținele piese care s-au păstrat și printr-o serie de păpuși folclorice, îmbrăcate în costumele de odinioară.

Dintre piesele de costum se remarcă în special bonetele din Eifel de sud — Mosel, în majoritate cu broderii migăloase.

O categorie aparte o formează ,,imprimeurile albastre", grupate în cadrul unui ,,stand" de bîlci. Alături de ele sînt expuse într-o vitrină specială, tiparele cioplite în lemn sau cu știfturi de aramă, cu ajutorul cărora se imprimau modelele pe aceste țesături.

Întreaga sală este dominată însă de șirul celor 16 plăci de cămin și de sobă expuse central. Plăcile produse în micile ateliere alimentate de zăcămintele de fier din Eifel, fac parte, în sens strict, din arta populară. Modelele preluate din operele marilor gravori au fost interpretate de tăietorii de modele din turnătorii într-o manieră proprie, fiind folosite în cele mai modeste case țărănești.

În decorația plăcilor se întrevăd stilurile europene -gotic, Renaștere, baroc — cu elemente redate în manieră țărănească. Astfel, în sec. al XV-lea și al XVI-lea predomină în decorul plăcilor figurile de sfinți. Mai tîrziu, sub influența Renașterii, decorul se amplifică prin introducerea scenelor mitologice sau a celor din Biblie. Perioada de maximă dezvoltare a genului este atinsă în a doua jumătate a sec. al XVII-lea și prima jumătate a sec. al XVIII-lea, cînd, alături de motivele religioase, apar și motive laice.

Datorită modului științific în care a fost concepută, expoziția constituie un adevărat document asupra creației populare din Renania.

Privită ca un întreg din care nu trebuie să lipsească nici unul din genurile mai importante ale creației, expoziția oferă o imagine cuprinzătoare de ansamblu. În același timp, analizînd separat fiecare gen prezentat în cadrul expoziției, ne dăm seama că el a fost tratat evolutiv, oferind specialistului ca și vizitatorului obișnuit, posibilitatea unei înțelegeri depline a fenomenului artistic popular din Renania.

Dacă la aceasta adăugăm modul în care a fost realizată expunerea, concepția științifică și artistică deosebită care a stat la baza organizării expoziției la București — fapt subliniat cu prisosință de ziariștii din Köln, veniți la vernisaj, înțelegem de ce s-a bucurat de un mare succes.

Nu putem încheia fără cîteva cuvinte asupra catalogului, semnat de Dr. Adelhart Zippelius, directorul Muzeului renan în aer liber din Kommern, care a însoțit expoziția.

Catalogul, care cuprinde 144 de pagini și 232 de imagini, este în același timp un instrument de lucru științifc, riguros întocmit și un album de artă realizat la cel mai înalt nivel.

În primul capitol, autorul ne introduce în ,,atmosfera" creației din Renania prin definirea regiunii din punct de vedere istorico-etnografic, explicînd modul în care au apărut și s-au dezvoltat diferitele genuri. Este demn de remarcat modul critic în care dr. A. Zippelius privește diferitele aspecte ale artei.

După această introducere sînt prezentate succesiv capitolele legate de cele 567 exponate. Capitolul cel mai important — ,,ceramica" — este împărțit pe centre de producție: gresie de Siegburg, gresie din Köln și Frechen, gresie din Raeren și din ținutul Aachen, gresie din Langerwehe, gresie din Westerwald, (stand de olar cu gresie din Westerwald), oiărie din lut smălțuită.

Două capitole scurte—,,Faianță" și ,,Sticlă"—încheie seria prezentării vaselor de uz si decorative.

Alte capitole se referă la : ,,Forme pentru prăjituri, marțipan și unt", ,,Plăci de cămine și sobă", ,,Port și textile", ,,Unelte de lucru și casnice", ,,Artă populară religioasă", ,,Datini", ,,Tablouri" ,,Mobilă".

Fiecare capitol al catalogului are la început un text care prezintă pe larg specificul respectivului gen de creație, ponderea lui în arta renană, valoarea istorică și artistică, după care urmează fișele obiectelor.

Ținuta științifică a lucrării, condițiile grafice excepționale în care a fost tipărită, traducerea perfectă, realizată de Ruth Kraft, contribuie la informarea vizitatorilor din R.S. România, adăogînd o calitate în plus expoziției ,,Artă populară din Renania".

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI DE ARTĂ ROMÂNEASCĂ ÎN COLECȚIILE STRĂINE: O BRODERIE MOLDOVENEASCĂ DIN SEC. AL XVI-LEA ÎN MUZEUL „VICTORIA ȘI ALBERT" DIN LONDRA

Dr. Corina NICOLESCU

Cu prilejul organizării expoziției de artă veche românească de la Edinburgh, în august-septembrie 1965, am avut ocazia de a face cercetări în colecțiile unor importante muzee din Marea Britanie. În Muzeul regal al Scoției din orașul Edinburgh, cel mai mare și cel mai reprezentativ din această parte a Marii Britanii, am descoperit, în bogatul depozit al secției de textile, o colecție de cămăși românești din nordul Moldovei, din veacul trecut, pe care mă mulțumesc doar s-o semnalez colegilor care se preocupă de arta populară.

În uriașul muzeu de artă decorativă „Victoria și Albert" din Londra [1] mi-am consacrat două săptămîni cercetării catifelelor și mătăsurilor provenind din Italia și Orientul Apropiat, pentru a le putea compara cu cele similare păstrate în număr mare în colecțiile românești [2]. Cu acest prilej, făcînd o cercetare sistematică a întregului depozit de textile din Orientul Apropiat și Europa Răsăriteană, am descoperit două broderii românești din secolul al XVI-lea, una din Moldova și cealaltă din Țara Românească.

În prezentarea de față ne vom limita numai la cea realizată în Moldova, care se leagă de alte două epitrahile, din aceeași vreme, păstrate la Muntele Athos. Este vorba de un epitrahil de pe la mijlocul secolului al XVI-lea, care prezintă o particularitate mai puțin obișnuită acestui grup de broderii, fiind împodobit cu serafimi. Motivele vegetale brodate la capete sînt de asemenea mai rare; ele apar pe un grup de broderii similare din aceeași vreme.

Materialele, tehnica și coloritul, descrise pe larg în fișa alăturată, situează epitrahilul printre broderiile moldovenești de la mijlocul secolului al XVI-lea, iar inscripția cusută în partea de jos a lucrării confirmă această datare, amintind numele donatorului: *Hatmanul Dimitrie*.

Cercetarea mai atentă a acestui epitrahil, în comparație cu un grup similar din colecția mănăstirii Dragomirna și de la Muntele Athos, ne îndreptățește să-l atribuim unui atelier comun, care a produs toate aceste broderii în vremea lui Alexandru Lăpușneanu, unele dintre ele fiind dăruite mănăstirii Voroneț.

Mătasea albastră de culoarea levănțicii, care formează fondul epitrahilului din colecția engleză, este identică cu aceea a orarului și epitrahilului păstrate în colecția mănăstirii Dragomirna. Concepția decorativă în care se succed serafimii, despărțiți între ei printr-un drug simplu brodat cu fir, este aceeași. De asemenea, se pot remarca similitudini care merg pînă la identitate între procedeele tehnice și gama cromatică generală a celor trei broderii. Același motiv compus din trei palmete rotunjite care se desfac dintr-o tulpină scurtă cu trei ramuri apare pe epitrahilul de la Dragomirna, întocmai ca și pe cele două epitrahile păstrate în mănăstirea athonită Dionysiu. G. Millet, marele învățat francez, care le-a publicat pentru prima dată, consideră că acest motiv are o îndepărtată origine în arta helenistică a Siriei [3].

---

[1] Muzeul „Victoria și Albert" cuprinde cele mai bogate colecții de textile, ceramică, orfevrărie, sculptură în fildeș, steatită, lemn etc. din vestul Europei. Aici a expus Al. Odobescu *Tezaurul de la Pietroasa*, din noiembrie 1867 pînă în aprilie 1868, aducîndul din expoziția organizată la Paris, vezi Al. Odobescu, *Opere*, vol II, (ediția critică sub îngrijirea lui Al. Dima), București, 1967, p. 352–357.

[2] O parte din aceste catifele și mătăsuri au fost prezentate pentru prima dată în expoziția „*Costumul de curte în țările române (sec. XIV–XVIII*", deschisă la Belgrad, de la 10 septembrie la 15 octombrie 1969, vezi *Catalogul expoziției „Dvorski Kostim Rumunije*", Muzej Primenjene Umetnosti, Beograd, Septembar Oktobar, 1969, Cat. nr. 1–21, pl. 1–16; vezi și *Catalogul expoziției „Costumul de Curte în țările române(sec. XIV–XVII)*", București, 1970, Cat. 1–25;; pp. 23–80, fig. 1–41. În primul volum din *Istoria costumului de Curte în țările române (sec. XIV–XVIII)* (sub tipar) am cuprins în cea mai mare parte țesăturile de artă provenind din Italia și Imperiul otoman, existente în tezaurele mănăstirilor și bisericilor din țară.

[3] G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, 1947, vol. II, p. 48–50, pl. XCV, 1 (epitrahil Dionysiu, nr. 7), pl. XCV nr. 4, (epitrahilul Dionysiu, nr. 8).

https://biblioteca-digitala.ro

Întocmai ca și epitrahilul din Muzeul „Victoria și Albert", unul dintre cele două de la Athos poartă inscripția de danie, care ne indică numele aceluiași pan Dimitrie, boier din Moldova, avînd funcția de hatman în anii 1558—1561. Broderia de la aceeași mănăstire athonită (Dionysiu, nr. 7) menționează un alt donator, jupan Gavriil. Epitrahilul existent la Dragomirna poartă numele lui „Grigore cel de al ... logofăt". Menționăm că tot aceluiași atelier îi aparține și un orar, existent la Dragomirna din a cărui inscripție deteriorată se poate citi numele mitropolitului „Grigorie și mănăstirea de danie Voroneț". De altfel în sprijinul supoziției că aceste broderii au aparținut la origine ctitoriei lui Ștefan cel Mare de la Voroneț, restaurată de mitropolitul Grigorie Roșca, se mai poate aduce ca argument asemănarea lor cu cele trei procovețe dăruite de Alexandru Lăpușneanu aceluiași lăcaș domnesc, păstrate azi tot în colecția mănăstirii Dragomirna.

Considerăm necesar să subliniem în încheierea prezentării de față o constatare de ordin mai general privind broderia moldovenească de pe la mijlocul secolului a XVI-lea. Toate aceste broderii mai sus amintite, unitare sub raportul concepției artistice și al gamei cromatice, par să provină din același atelier, altul decît cel în care s-au realizat vălurile de tîmplă dăruite de Alexandru Lăpușneanu măreței sale ctitorii de la Slatina. Pe cînd prima grupă se caracterizează printr-o armonizare de aur și albastru-verzui, cele două mari valuri de tîmplă de la Slatina sînt o explozie de culoare, împrumutînd ceva din căldura și strălucirea smalțurilor orientale. De asemenea, procedeele tehnice și desenul vădesc în cazul primului grup de broderii un artist mai puțin înzestrat decît cel al broderiilor de la Slatina. Faptul acesta nu le scade însă de fel interesul, fiind vorba în fond de a întregi un nou aspect al broderiei din Moldova, dintr-o etapă mai puțin cunoscută, în raport cu aceea atît de mult cercetată a vremii lui Ștefan cel Mare.

EPITRAHIL

Marea Britanie
Muzeul „Victoria și Albert". Secția de textile din Europa de răsărit și Orientul Apropiat (în depozit).
Inv. nr. 519/1905 (data intrării în muzeu).
Moldova. Cca. 1560.
Broderie cu fir de argint aurit pe mătase dublată cu pînză de cînepă.
Lungimea 128 cm; lățimea 13,2 cm (totală 26,5 cm).

Epitrahilul este format din două fîșii cusute, răscroite la gît.

Căptușeala din pînză de cînepă roșie apare și pe față, tivind marginile broderiei.

Epitrahilul este împărțit în opt registre prin simple linii cusute cu fir. În fiecare registru se înscrie cîte un serafim cu aripile desfăcute, conturate cu mătase vișinie și albastră, răsucită pe fir metalic. Capul este cusut direct pe fond cu mătase de culoarea fildeșului, în punctul de spic; conturul feței, nasul și ochii sînt marcați cu cafeniu închis. Gura este subliniată cu o linie roșie, iar părul tratat în inele brune.

Broderia cu fir metalic a fost realizată pe o umplutură din fire de bumbac, peste care s-a creat fondul în punct pășit. În partea de jos este cusută inscripția de danie, în limba slavonă.

Între ultimul registru cu serafimi și inscripție este un motiv decorativ format din trei palmete circulare, care se desfac dintr-un trunchi scurt, cu două frunze.

Broderia este uzată mai ales în dreptul celui de la III-lea și al IV-lea registru de sus în jos; răscroiala gîtului pare tăiată ulterior, mutilînd aripile serafimilor.

https://biblioteca-digitala.ro

ÎNDRUMĂRI PRACTICE PENTRU INELATORII DE PĂSĂRI (II). DETERMINAREA SEXULUI ȘI VÎRSTEI UNOR PĂSĂRI

Dr. Maria PASPALEVA

Continuăm enunțarea criteriilor de diferențiere a sexului și vîrstei unor specii de păsări fără dimorfism sexual aparent. Considerăm că aceste criterii pot fi de folos naturaliștilor din muzee și pentru o mai precisă determinare a păsărilor din colecții. În măsura în care cel ce lucrează la determinare n-a avut în mînă piesa proaspăt colectată, pentru a determina sexul cu ajutorul disecției, sau dacă pasărea a fost deteriorată de împușcătură tocmai în regiunea gonadelor, ceea ce împiedică adesea determinarea, socotim că aceste criterii de determinare după penaj pot fi utile.

Turdus merula — Mierla.
Vîrsta — *Juv.* — Penele de pe *manta* și *scapulare*, cu margini brune. *Imm.* ♂ — *Tma* externe și alte pene ale aripii brune (nu au năpîrlit), în contrast cu *Tma* interne negre (năpîrlite).
Imm. ♀ — *Tma* externe de un brun mai deschis decît *Tma* interne.
Sexele — ♂ *Ad.* — Toată aripa neagră.
♀ *Ad.* — Toată aripa brună-măslinie închisă.

Turdus viscivorus — Sturzul de vîsc.
Vîrsta — *Juv.* Penele de pe *spinare* și *tîrtiță* au *rachisul* și zona rachidiană gălbui și extremitățile negre. *Ti* au *rachisul*, zona rachidiană și extremitățile gălbui.
Imm. — Pe *spinare* se păstrează cîteva pene de *Juv. Tma* externe înainte de năpîrlire, mărginite îngust cu alb, în contrast cu *Tma* interne, năpîrlite, cu margine lată gălbuie și vîrful alb.
Ad. — *Spinarea* brună sau brună-cenușie, fără pene de *Juv. Tma* de culoare uniformă, primăvara cu margine îngustă albă.

Turdus philomelos — Sturzul cîntător.
Vîrsta — *Imm.* — *R.* ascuțite, cu *franjuri*, uzate. *Tma* și *Tmi* cu vîrfurile bej-gălbui.
Ad. -*R.* toamna noi, rotunjite. *Tma* și *Tmi* uniforme.

Turdus iliacus — Sturzul de vii.
Vîrsta — *Imm.* — *Tma* și *Tmi* cu vîrfurile bej sau alburii.
Ad. — *Tma* și *Tmi* n-au vîrfurile de culoare deschisă.

Turdus pilaris — Sturzul de iarnă.
Vîrsta — *Juv.* — *Re.* superioare brune, *capul* și *tîrtița* mai cenușii. Penele *mantalei* și *scapularele* au *rachis* alb și extremitatea neagră.
Imm. -*Tma* și *Tmi* cu vîrfurile alburii, cele externe diferă la culoare de cele interne, care au săgeți albe în centru.
Ad. — *Tma* cu vîrfurile cenușiu palid.
Sexele — ♂ *Ad.* — Penele de pe *vertex* sînt cenușii-albăstrui, cu pată centrală brună-închis, lată, fără vîrf. *Coada* de un brun-negru. ♀ *Ad.* — Penele de pe *vertex* sînt cenușii-șterse, cu pată centrală brună-închis, în formă de vîrf de lance. *Coada* de un brun-închis.

Turdus torquatus — Mierla guleratā.
Vîrsta — *Juv.* — *Tma*, *Tme* și *Tmi* cu săgeți albe către vîrf.
♂ *Imm* 1 *i.* — *Tma* au partea externă brună, cu margini late albe.
♀ *Imm.* 1 *i.* — *Tma* externe brune, cu margini crem, în contrast cu *Tma* interne cenușii (năpîrlite). *Gușa* are penele cu *franjuri* lungi crem sau alburii, care dau un aspect palid, în contrast cu restul părții ventrale.
Sexele — ♂ *Ad.* — *Tma* cu părțile externe bălțate cenușiu și brun, cu marginile înguste cenușii-alburii. *Gușa* albă sau alburie-murdară. ♀ *Ad.* — *Tma* cenușii-brune cu margini albe. *Gușa* de obicei întunecată, cu penele mărginite cu brunatic sau brun-alburiu.

Cinclus cinclus — Păscărelul negru.
Vîrsta — *Imm.* 1 *i.* — Penele aripii cu vîrfuri late alburii, mai ales *R. II*, *R. III* și *Tma* interne.
Ad. — Penele aripii brune-negricioase, cu vîrfuri înguste brune -alburii.

https://biblioteca-digitala.ro

Troglodytes, troglodytes — Ochiuboului.

Vîrsta — *Imm. 1 t., 1 i.* — Bara transversală de pe *coadă* şi de pe aripă (*R. I, R. II, R. III*) e mată, nu e netă, nu atinge peste tot marginile penei.
Ad. — Bara transversală de pe *coadă* şi aripă foarte bine conturată, vizibilă.

Prunella modularis — Brumăriţa de pădure.

Vîrsta — *Imm.* — *Tma* externe şi *R. II* externe n-au năpîrlit şi contrastează cu respectivele pene interne.
Ad. — Acest contrast nu există.
Genul *Oenanthe* — Pietrarii
Întrucît penajul femelelor de la cele 4 specii de *Oenanthe* citate la noi se aseamănă, iar o a 5-a specie s-ar putea rătăci pînă în ţinuturile noastre, indicăm unele deosebiri stabile la aripă (lungimea primei *R. I* faţă de *Tp.*, lungimea relativă la primele *R. I*, emarginaţia) care uşurează determinarea speciei.

R.I. nr. 1 nu e mai lungă decît *Tp.* { — *O. oenanthe* — *O. isabellina* — *O. deserti }

R. I. nr. 1 e mai lungă decît *T.P.* { — *O. pleschanka* — *O. hispanica }

Emarginaţie externă la *R.I.* nr. 3 şi 4 — *O. oenanthe*

Emarginaţie externă la *R.I* nr. 3,4 şi 5 { — *O. deserti* — *O. pleschanka* — *O. isabellina* (la nr. 5 puţin vizibilă) }

Lungimea relativă la *R.I.* : 3 > 4 > 5 > 2 { — *O. isabellina* — *O. pleschanka* — *O. hispanica }

Lungimea relativă la R.I : 3 > 4 > 2 > 5 { — *O. oenanthe* — *O. deserti }

Oenanthe oenanthe — Pietrarul
Prima *R.I.* mai scurtă cu 0—7 mm. decît *Tp.*

Vîrsta *Juv.*— Penele părţii superioare brun-roşcate, cu cîte o pată subterminală palidă şi cu o bordură îngustă brună ; *gîtul* şi *pieptul* cu stropi întunecaţi.
Imm. — Interiorul ciocului (toamna) parţial galben. *R. II* cu borduri brun-roşcate (toamna).
Ad. — Interiorul ciocului întotdeauna complet negru. *R.II* fără borduri brune toamna.

Sexele — ♂ *Ad.* — *Lorum* şi *regiunea auriculară* negre, contrastînd cu *sprînceana* lată albă. În l-a primăvară şi l-a vară, *R.I* şi *R.II* sînt brune închis, contrastînd cu negrul de la cap. Părţile superioare cenuşii, penele au vîrfuri brune toamna.
♀ *Ad.* — *Lorum* şi *regiunea auriculară* brun închis, *sprînceana* gălbuie, părţile superioare brune.

Oenanthe pleschanka — Pietrarul negru.
Prima *R.I* egală sau cu 1—3 mm mai lungă decît *Tp.*

Vîrsta *Imm.* — *Guşa* bej-brunatică, aproape nu diferă de restul părţii inferioare a corpului.
Ad. — *Guşa* neagră sau neagră-brună închis, se distinge clar de restul părţii inferioare a corpului.

Sexele — ♂ *Ad.* — *Calota, ceafa* şi *partea superioară a gîtului* de un alb pur, sau cu resturi de *franjuri* brune, mai ales la *ceafă*. În penajul de toamnă, proaspăt năpîrlit, penele au *franjuri* late, bej brunatice, care ascund total albul. *Bărbia* şi *guşa* negru-catifea sau negru-brun. Toamna, în penaj proaspăt, cu *franjuri* alburii rare şi înguste. *Mantaua, scapularele, Tma, Tme* şi *Tmi* negre sau negru-brun închis, toamna cu *franjuri* bej-ruginii. *R.I* negre sau negre-brune, cînd sînt noi au vîrfurile cu *borduri* înguste alburii. *R . II* negre sau brune, cînd sînt noi au *borduri* late bej-alburii.
♂ *Imm.* — *Calota* bej-gri, cu centrul penelor maron (aspect striat cu maron) către *ceafă* unele pene sînt alburii sau albe-cenuşii. *Bărbia* bej-cenuşie, datorită *franjurilor* de culoare deschisă ale penelor negre. *Guşa* negricioasă, *mantaua, scapularele, Tma, Tmi, Tme* ca şi *R.I.* şi *R.II* sînt brune.
♀ *Ad.* — *Calota* este bej-brunatică, *bărbia* bej-cenuşie, *guşa* neagră-brunatică. *Mantaua, scapularele. Tma, Tme* şi *Tmi* brune sau bej-brunatice, cu *franjuri* de culoare mai deschisă după năpîrlire *R.I* şi *R. II* brune.

Saxicola torquata — Mărăcinarul mare.

Vîrsta — *Imm. 1 i.* — Interiorul ciocului, de la vîrf la fanta palatinului, roşu-roz, restul negru-cenuşiu.
Ad. — Interiorul ciocului în întregime negru-cenuşiu.

Sexele — ♂ *Ad.* — *Lorum* şi *regiunea auriculară* negre, *bărbia* şi *guşa* negre cu *franjuri* brune-palide toamna. *Creştetul* negru cu *franjuri* ruginii toamna. *Ts* cu alb. *Tma* externe şi interne uniform negre.
♂ *Imm. 1 i. 1 pr.* — *Tma* externe brune, *Tma* interne negre.

https://biblioteca-digitala.ro

♀ *Ad.* — *Lorum* și *regiunea auriculară* brune. *Bărbia* de un brun palid, *gușa* neagră, cu brun-palid la vîrfurile penelor toamna. *Creștetul* cu pene ruginii cu centrul mai întunecat. *Ts* fără alb.

Saxicola rubetra — Mărăcinarul.

Vîrsta — *Imm.* — Interiorul ciocului roz-roșu sau cenușiu-roșu.
Ad. — Interiorul ciocului cenușiu-ardezie pînă la negru.

Sexele — ♂ *Ad.* — *Sprînceana, bărbia* și *laturile gîtului* albe. *Lorum* și *regiunea auriculară* negre-brunatice. *Rectricele* (înafară de cele *medii*) cu jumătatea bazală albă-pur. *Tp* cu jumătatea bazală (sau mai mult) albă, restul negru, cu *bordură* îngustă bej-palid pe latura externă. *Tma* negre, cu *borduri* bej intens.

Cele 4 *Tma* interne cu pete mari albe, toamna
♂ *Imm. 1 i.* — *Tp* fără alb la bază, ci doar cu puțin crem, iar vîfurile sînt bej-palid sau alburiu. *Tma* externe contrastează cu *Tme, Tmi* și *Tma* interne.
♀ *Ad.* — *Sprînceana, bărbia* și *laturile gîtului* bej. *Lorum* și *regiunea auriculară* brune. *Rectricele* numai cu o treime bazală albă, sau chiar fără alb.

Phoenicurus phoenicurus — Codroșul.

Vîrsta și Sexele — ♂ *Imm. 1 i.* — *Calota, ceafa* și *mantaua* brune, abia se poate vedea puțin cenușiu. *Lorum, regiunea, auriculară* și *frîul* în culori amestecate de negru, brun și alb, negrul putînd fi mascat de vîrfurile albe. *Tma* cu *borduri* și vîrfuri ruginii. *Tme* și *Tmi* brune, *gușa* neagră cu vîrfuri brune-alburii.
♂ *Ad.* — *Calota, ceafa* și *mantaua* cenușii-albăstrui, stropite cu brun. *Lorum, regiunea auriculară* și *frîul* negre. *Tma cu borduri* cenușii și vîrfuri ruginii. *Tme* și *Tmi* cenușii, cu vîrfuri ruginii. *Gușa* neagră, imediat după năpîrlire cu vîrfurile penelor albe.
♀ *Imm. 1 i.* — Părțile anterioare întunecate, bej-brun, stropite cu pete palide pe partea de jos a *pieptului* și pe *abdomen*. Laturile *gîtului* și partea de sus a *pieptului* în general brunatice.
♀ *Ad.* — Nu are negru la *cap* și *gușă*. Partea anterioară, în special *pieptul* și flancurile, cu o umbră de portocaliu-castaniu.

Phoenicurus ochruros gibraltariensis — Codroșul de munte.

Sexele și Vîrsta — ♂ *Ad.* — Partea superioară negu-cărbune. Oglindă albă la aripă
♀ *Ad.*, ♂ Imm. și ♀ Imm. — Cenușiu-brunatic, fără oglindă albă la aripă.
Genul *Luscinia* — Privighetorile.
Prima *remige primară* mai scurtă decît *Tp* : *Luscinia luscinia.*
Prima *remige primară* mai lungă decît *Tp* : *Luscinia megarhynchos* și *Luscinia svecica*
Lungimea *R.I* : *Luscinia luscinia*... 3 > 2 > 4

Luscinia megarhynchos...3 > 4 > 2
Luscinia svecica ...3 > 4 > 5 > 6

Luscinia megarhynchos — Privighetoarea.

Vîrsta — *Imm. 1 i.* — *Tma* și *Tmi* cu vîrfurile de culoare bej-palid.
Ad. -Tma și *Tmi* de culoare uniformă, brună.

Luscinia svecica cyanecula — Privighetoarea-gușă-vînătă.

Vîrsta — *Imm.* 1 *i.* — *Tp. interne, Tma* externe și *Tmi* cu vîrfurile de culoare portocalie-bej.
Ad. — *Tp, Tma* și *Tmi*, ca și *mantaua*, cu *franjuri* înguste de culoare brună-bej.

Sexele — ♂ *Ad.* — *Gușa* și banda pectorală de un albastru aprins (primăvara și vara), cu *franjuri* bej toamna și iarna. Partea superioară a *pieptului* castanie la suprafață, guler albastru.
♀ *Ad.* — *Gușa* cu centrul crem, laturile brune-negricioase cu margini înguste albastre. Banda pectorală brună negricioasă, uneori cu puțin albastru. Partea superioară a *pieptului* bej-crem la castaniu deschis, cu pete mai întunecate jos.

Carduelis chloris — Florintele.

Vîrsta — *Imm.* — *R.* (*m*) ascuțite și cu *franjuri* toamna. *Tma* externe fiind în curs de năpîrlire diferă la culoare, atît între ele cît și față de *Tma* interne, deja năpîrlite și de culoare mai închisă. *Ad.* — *R.* (*m*) rotunjite și noi toamna. *Tma* cenușii sau cenușii-brune cu *franjuri* verzui, nu diferă de *Tma* interne.

Sexele cu diferențe marcate mai ales primăvara și vara.
♂ *Ad.* — *Vertex* cenușiu-verde sau cenușiu-brun, nestriat. Părțile externe ale *R.I.* galbene, pînă la *axul* penei, de la vîrful pînă la baza *steagului*. *R.* (*e*) galbene pînă la *axul* penei, pe ambele părți
♀ *Ad.* — *Vertex* brun-șters, ușor striat. Părțile externe ale *R.I* externe numai pe jumătate galbene, iar galbenul nu ajunge pînă la *axul* penei. *R.* (*e*) cu galbenul separat de *axul* penei printr-o zonă întunecată.

https://biblioteca-digitala.ro

Carduelis carduelis — Sticletele.

Vîrsta — *Juv.* — *Capul* brun, pătat cu brun închis, fără roşu, alb sau negru. Spinarea brună, pătată cu brun închis.
Imm. — Mască facială portocalie. *R.* ascuţite, uzate, cu *franjuri*. Apexul *remigelor* şi *rectricelor* cu umbre bej-ruginii. *Tma* externe de culoarea nisipului, se deosebesc de *Tma* interne, galbene.
Ad. — Mască facială roşu-carmin. *R.* rotunjite şi noi, toamna şi primăvara. Apexul *remigelor* şi *rectricelor* alb curat (sau inexistent, dispărut prin uzură). *Tma* externe galbene, ca şi *Tma* interne.

Sexele — ♂ *Ad.* — Masca facială roşie trece de ochi sau ajunge la marginea posterioară a ochiului. *Tma* terţiare cu *steagul* extern de un galben aprins, care trece şi pe *steagul* intern. *Mustăţi*, *lorum* şi vibrise (pene filiforme de la nări) de un negru intens.
♀ *Ad.* — Masca facială roşie nu trece de mijlocul ochiului. *Tma* terţiare cu *steagul* extern galben, care trece puţin, sau deloc, pe *steagul* intern. *Mustăţi* şi *lorum* cenuşiu închis sau negru-brun.

Carduelis cannabina — Cîneparul.

Vîrsta — Diferenţele nu sînt cunoscute, în afară de aspectul *Tma* externe care diferă de *Tma* interne la unele exemplare *Imm. 1 i.*

Sexele — Diferenţe permanente, puţin vizibile iarna.
♂ *Ad.* — *Pieptul, fruntea* şi *calota* roşii (vara) sau roz (iarna). În penaj nou aceste culori sînt ascunse de *bordurile* cenuşii sau bej ale penelor. *R.I.* cu margini albe late, de obicei ajung pînă la *axul* penelor. *Pieptul* dungat cu roşu sau brun[1], dungile fiind late şi rotunjite.
♀ *Ad.* — *Pieptul, fruntea* şi *calota* bej, cu dungi brune. *R.I* cu margini albe înguste, care ajung foarte rar pînă la *axul* penelor. Dungile de pe *piept* sînt deobicei brune, înguste şi ascuţite.

Carduelis flavirostris — Cîneparul cioc-galben.[2]

Vîrsta — *Imm.* nu diferă de adulţi după năpîrlirea de toamnă, iar specia a fost găsită la noi numai din luna noiembrie.

Sexele — ♂ *Ad.* — *Tîrtiţa* roz fără dungi, cu *bordurile* penelor bej imediat după năpîrlirea de toamnă.
♀ *Ad.* — *Tîrtiţa* brună-roşcată, cu dungi negre.

Carduelis spinus — Scatiul.

Vîrsta — *Imm. 1 i.* — *Tectricele* aripii şi penele din *Alula* au marginile cenuşii-alburii.
Ad. — *Tectricele* aripii şi penele din *Alula* au marginile galbene.

Sexele — Diferenţe permanente însă, iarna mai ales, puţin vizibile.
♂*Ad.* — *Calota* neagră, cu extremităţile penelor cenuşii. *Tîrtiţa* galbenă-verzuie fără dungi.
♀ Ad. — *Calota* cenuşie-verzuie cu dungi brune. *Tîrtiţa* galbenă-verzuie cu dungi.

Carduelis flammea — Inăriţa.[3]

Vîrsta — Păsările sosesc la noi după năpîrlirea de toamnă, cînd *Imm.* nu mai diferă practic de *Ad.*

Sexele — ♂ *Ad* — *Tîrtiţa, pieptul* şi *obrajii*, roz sau roşii, culoarea putînd fi acoperită de *bordurile* alburii sau bej ale penelor.
♀ *Ad.* — *Tîrtiţa, pieptul* şi *obrajii*, fără roz sau roşu.

Serinus serinus — Cănăraşul.

Sexele — ♂ *Ad.* — *Fruntea, creştetul* şi *lorum*-ul de un galben aprins, toamna penele cu marginea verzuie. *Bărbia, guşa* şi *pieptul* galbene.
♀ *Ad. Fruntea, creştetul* şi *lorum*-ul brunatice, penele cu marginea galbenă şi dungi brune. *Bărbia, guşa* şi *pieptul* de un galben-palid spre cenuşiu-alburiu, cu dungi brune.

Pyrrhula pyrrhula — Mugurarul

Vîrsta — *Imm. 1 i.-Tp.* externe au înainte de năpîrlire *borduri* înguste bej. Tectricele carpale şi cele de pe *Alula* au margini brune. *Ad.* — *Tp.* negre-albăstrui, cu vîrfuri late gri sau brune-alburii; tectricele carpale şi cele de pe *alula* au margini cenuşii.

---

[1] Unele ♀♀ ţinute în captivitate capătă, după al 3-lea an, culoarea roşie la cap şi piept, de aceea semnul alb de pe R.I e mai sigur pentru determinarea sexului.

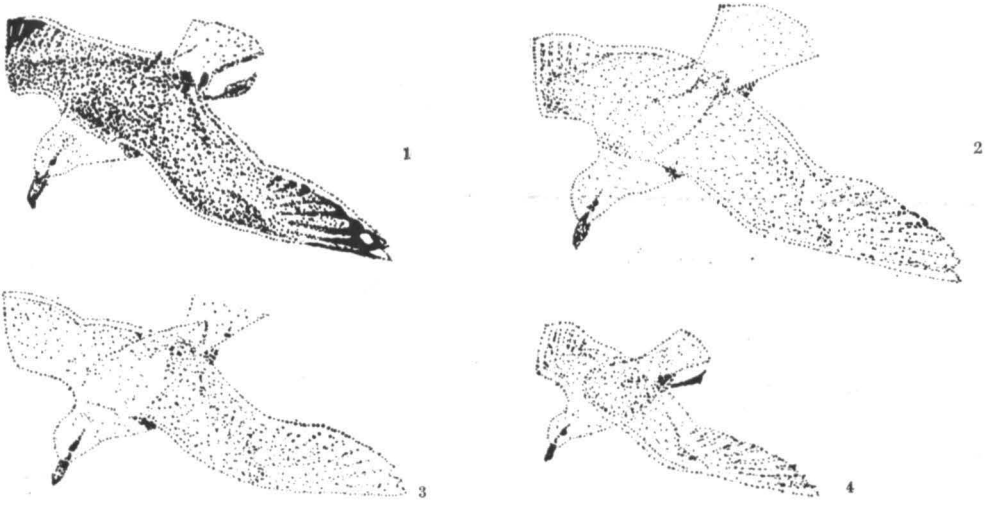
[2] Poate fi confundat cu Carduelis cannabina de care se deosebeşte prin ciocul galben (la ♂ şi ♀), tirtiţa roz (la ♂), gitul portocaliu şi lipsa albului la marginea cozii (la 0 şi Imm.).

[3] Ne putem aştepta ca iarna să apară şi Carduelis hornemanni, care diferă de C. flammea prin tîrtiţa albă (sau foarte puţin roz), fără dungi, şi prin spinarea cenuşie; la C. hornemanni ♂ au fruntea roşie.

https://biblioteca-digitala.ro

LARUS GLAUCOIDES O NOUĂ PASĂRE ÎN ROMÂNIA

J. B. KISS



DIFERENȚE DE COLORIT ȘI DE TALIE LA SPECII: 1. *LARUS ARGENTATUS*; 2. *LARUS HYPERBOREUS*; 3. *LARUS GLAUCOIDES*; 4. *PAGOPHILA EBURNEA* (După R. Peterson).

Larus glaucoides Meyer 1822 aparține ornitofaunei Extremului Nord. Cuibărește în insulele Baffin, Groenlanda, partea nordică a Peninsulei Labrador și arhipelagul arctic canadian (2,4). Iarna ajunge ceva mai spre sud, în Marea Nordului, uneori pînă pe coastele Germaniei, dar se ivește rar și în Portugalia, Italia (3,4). Pînă în prezent nu fusese semnalat în țara noastră.

La 28 III 1970, pe partea nordică a insulei Sahalin, lîngă localitatea Sf. Gheorghe, am observat un pescăruș mare, de talia pescărușului argintiu (*Larus argentatus*), avînd un penaj aproape complet alb, cu excepția unor pete și striuri longitudinale, de culoare brună, pe gît și manta. Pasărea zbura fără o direcție bine determinată, pierzîndu-se pînă la urmă în albastrul cerului, fără să fie recunoscută.

Cu o zi mai tîrziu, la 29 III 1970, pe extremitatea sudică a insulei (la circa 20 km de la locul primei observații), în compania unui grup de 4—5 pescăruși argintii, a apărut, din nou, specia neidentificată. Nu manifesta frică deosebită față de om, dar s-a menținut dincolo de bătaia armei. În urma celor două focuri trase, și-a lăsat doar mai jos un picior și s-a îndepărtat, dar i s-a putut remarca ciocul slab, de o culoare spălăcită, picioarele galbene-verzui și culoarea albă, pătată rar cu cafeniu pe părțile de deasupra.

Cele trei specii de pescăruși, albe sau aproape complet albe, din Europa sînt : *Larus hyperboreus* Gunn — pescăruș glacial — singura dintre ele semnalată și la noi, *Larus glaucoides* Meyer și *Pagophila eburnea* (Phipss). Cea de a treia se exclude, fiind mult mai mică, aproximativ de talia pescărușului sur *Larus canus*. Pescărușul glacial este mult mai mare decît pescărușul argintiu, care a servit ca etalon, are picioarele roșii și inelul din jurul ochilor galben-lămîie, însă *Larus glaucoides* coincide în mărime cu pescărușul argintiu, are inelul din jurul ochiului, roșu, iar picioarele nu sînt roșii (3,4). Diferențele de talie ale celor trei specii posibile apar și pe schița anexată. Colectarea unui exemplar de *Larus glaucoides* în Ungaria — deci în interiorul continentului (1) — culoarea verde-gălbuie, bine observată, a picioarelor exemplarului de pe Sahalin, ne îndreptățesc să considerăm că pasărea identificată de noi a fost un adult de *Larus glaucoides* Meyer în haina de iarnă — observat pentru prima dată în țara noastră. Propunem ca specia să fie numită în românește *pescăruș polar*, denumire care corespunde majorității denumirilor străine, oglindind totodată și originea geografică a păsării.

BIBLIOGRAFIE

[1] Keve A., *Nomenclator Avium Hungariae*, Budapest, 1960.
[2] Ivanov A. I., Stegman B. K., *Kratkii opredeliteli ptiț SSSR*, Moskva, 1964.
[3] Peterson R., Mountfort G., Hollom P.A.D., *Európa madarai* Budapest, 1969.
[4] Makatsch W., *Wir bestimmen die Vögel Europas*, Leipzig, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro

UNELTE ALE CULTURII DE PRUND DESCOPERITE LA FĂRCAȘELE (JUD. OLT)

Marin NICA

Descoperirile paleolitice din carierele de pietrișuri de la București [1], Alexandria [2], Zimnicea [3], Slatina [4] și Turnu Măgurele [5] și în special cele de pe Valea Dîrjovului [6] și Dîmbovnicului [7] au adus contribuții prețioase, din punct de vedere tipologic, la cunoașterea paleoliticului inferior și mijlociu din România. Mergînd pe urmele unei descoperiri clactoniene la Fărcașu-de-Sus, făcută încă din 1953, pe malul pîrîului Teslui, noi ne-am îndreptat cercetările în special spre cariera de pietriș de pe Valea Oltului. Am socotit că și aici, unelte paleolitice asemănătoare cu cele de la Slatina și Valea Dîrjovului, puteau coborî, mai de sus.

Într-adevăr, încă din 1961, de cînd noi supraveghem cariera de pietriș din acest punct, au ieșit la iveală numeroase unelte paleolitice rulate de apele Oltului mai de la nord și depuse aici, în albia recentă a rîului.

Materialul din care sînt lucrate uneltele este silexul asemănător celui de pe valea Dîrjovului , silex ce se găsește într-o cantitate mare și în prundișurile Oltului.

Fără a avea o situație stratigrafică precisă, încercăm o prezentare a pieselor din punct de vedere tipologic și cu analogiile necesare.

1. ,,Chopper" (83×60×40 mm) obținut prin tehnica cioplirii unifaciale, dintr-un bulgăraș de silex, semioval în secțiune și de culoare castanie. Prin trei lovituri succesive, bine echilibrate, pe partea bombată a piesei s-au obținut trei negative largi și adînci, dispuse radial și o muchie ascuțită, de formă semiovală care prezintă retușe naturale. Creasta ascuțită, dintre două negative mai largi, a fost retușată prin trei lovituri ușoare. Partea nelucrată păstrează cortexul și se încadrează perfect cu fața bombată în podul palmei, iar pe suprafața dreaptă degetele pot apăsa cu ușurință mai cu seamă în momentul răzuirii. De aceea socotim că piesa aceasta a fost folosită mai mult pentru răzuit decît pentru tăiat (Pl.I/1). Nu întîmplător Movius asemăna Chopperul cu un gratoar masiv. Prin caracteristicile sale, piesa noastră se înscrie perfect în aprecierile lui Movius[8].

2. ,,Chopping-tool" (93×65×32 mm), realizat prin tehnica cioplirii bifaciale, dintr-un bulgăre de cremene de culoare maronie, plat și perfect oval, cu puternice urme de rulare. Muchia este oblică, în raport cu planul silexului, puțin zigzagată și cu retușe naturale. Ea a fost obținută prin trei lovituri : una pe o parte, dînd un plan de orientare și alte două lovituri succesive, pe cealaltă parte. Cele două negative succesive sînt paralele și prezintă o ușoară arcuire de la dreapta spre stînga, indicînd direcția loviturilor. Loviturile au urmat, în general, conturul natural al silexului. Capătul nelucrat prezintă o desprindere naturală, în lungul liniei de slăbire a silexului, din cauza gerului sau a rostogolirii. De remarcat că desprinderea naturală este neregulată și se deosebește mult de cele obținute în mod intenționat.

În timpul activității, unealta are o poziție oblică și se adaptează perfect în podul palmei (Pl. 1/2).

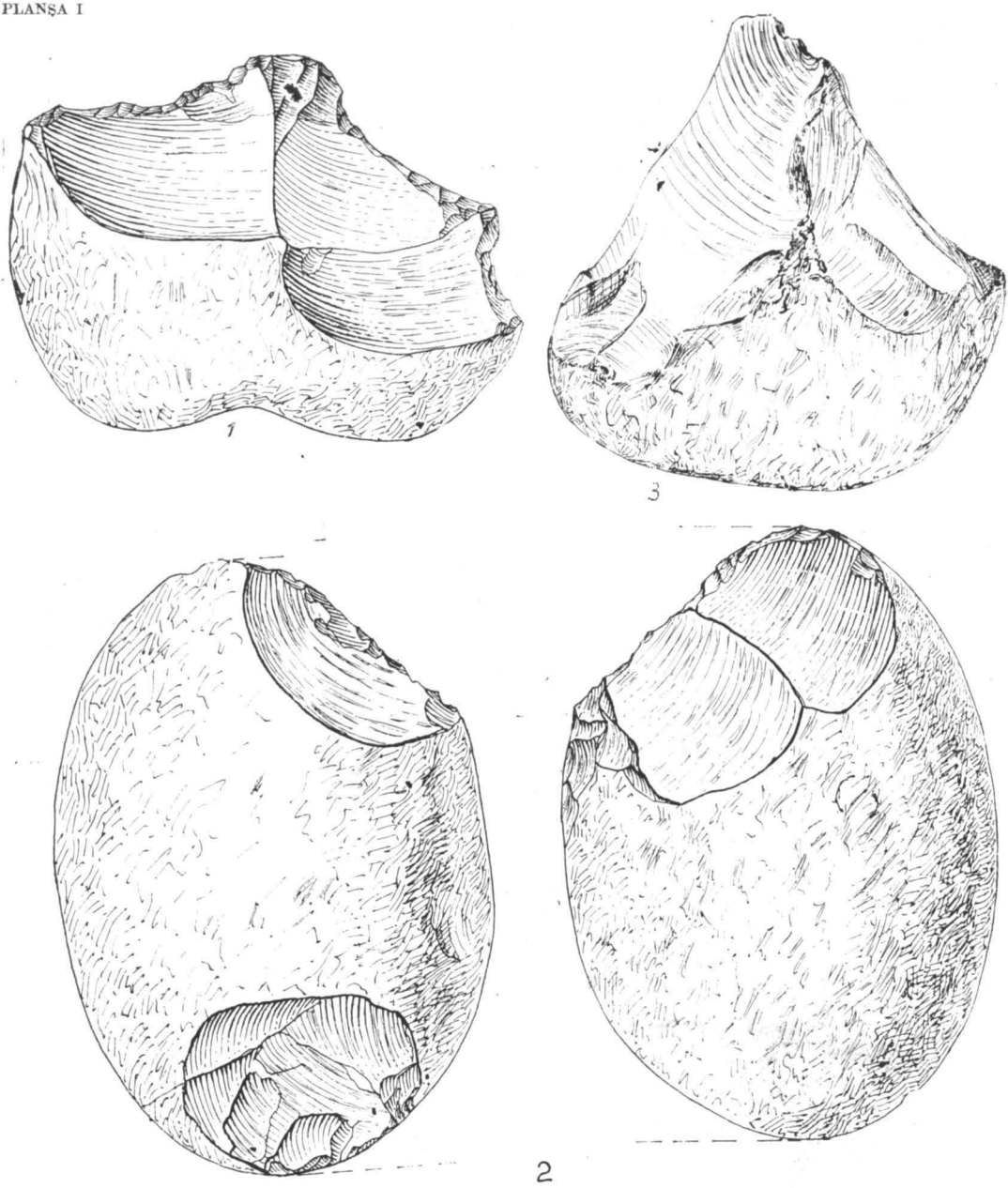
3. ,,Chopping-tool" (110×93×55 mm) obținut prin tehnica cioplirii bifaciale, dintr-un bulgăre de cremene, de culoare maronie închis, de formă ovală, puțin plat și fără un contur perfect. Piesa prezintă puternice urme de rulare. Muchia oblică pe planul silexului, a fost obținută prin trei lovituri puternice : pe o parte a silexului, una din lovituri a dat naștere unui negativ larg care orientează celelalte trei negative de pe cealaltă parte prin trei lovituri succesive. Aceste negative sînt dispuse radial, indicînd direcția loviturilor. Poziția uneltei în mînă este oblică, fixîndu-se perfect cu fața pronunțată bombată în podul palmei, iar linia de forță a izbirii cade perpendicular pe muchie. Prin caracteristicile sale generale, piesa respectivă se înscrie în categoria uneltelor-satîr, folosite numai pentru tăiat (Pl. II/1).

4. ,,Chopping-tool" (30×75×32 mm) realizat prin tehnica cioplirii bifaciale, dintr-un bulgăre de cremene de culoare castanie, plat și puțin oval, cu puține urme de rulare. Muchia, puțin oblică și aproximativ ovală, dar puternic zigzagată, a fost obținută prin lovituri date alternativ, realizîndu-se trei negative pe o parte și două pe cealaltă parte, negative ce se intersectează. Rezistența silexului a impus de multe ori repetarea loviturilor, obținîndu-se desprinderi mai mici. Poziția uneltei în timpul activității este oblică (Pl. II/2). Prin caracteristicile sale generale, această piesă se înscrie cel mai bine în categoria de "chopping-tool". încadrîndu-se perfect în aprecierile lui Movius. [9]

---

[1] C. S. Nicolăescu-Plopșor, *Noi descoperiri paleolitice timpurii în R.P.R.*, în ,,Probleme de antropologie", II, 1953, p. 78–82.
[2] Idem, p. 86–87, C. S. Nicolăescu-Plopșor, *Noi cercetări asupra paleoliticului în regiunea București*, în ,,SCIV", 1932, 2, p. 311–314.
[3] *Ibidem* p. 87.
[4] *Ibidem*, p. 83–86.
[5] *Op. cit.*, p. 314–318.
[6] C. S. Nicolăescu-Plopșor și I. N. Moroșan, *Sur le commencement du paleolithique en Roumanie*, în ,,Dacia, N. S.", III, 1959, p. 9–33; C. S. Nicolăescu-Plopșor, *Paleoliticul în România*, în ,,Istoria României", vol. I, 1960, p. 8–10.
[7] Ion Nania, *O nouă descoperire din paleoliticul inferior în Regiunea Argeș*, în ,,SCIV", 1964, 4, p. 517–520.
[8] François Bordes, *Typologie du paleolithique ancien et moyen*, Bordeaux, 1961, p. 45.
[9] *Ibidem*, p. 46

https://biblioteca-digitala.ro



5. "Chopping-tool" (74x73 mm), lucrat pe bulgăre de culoare maroniu închis, care păstrează în partea inferioară cortexul, iar partea superioară cioplită bifacial, în desprinderi mai mari sau mai mici. Loviturile au fost date alternativ, așa cum arată intersectarea negativelor.

Trebuie relevat că două lovituri naturale, ulterioare cioplirii, au întrerupt linia puternic zigzagată a muchiei și au stricat într-o oarecare măsură simetria piesei (Pl. III/1, Pl. I/3). Faptul că tehnica cioplirii bifaciale este mult evoluată, iar suprafața lucrată, egală cu cea a crustei, dovedește că piesa aceasta se înscrie în seria uneltelor protobifaciale asemănătoare cu cele din Sicilia[10], recent descoperite.

[10] G. Bianchini, *Manufatti della „Pebble culture" în Sicilia* în „Revista di scienze preistoriche", Firenze XXIV,1, 1969 p. 177–178.

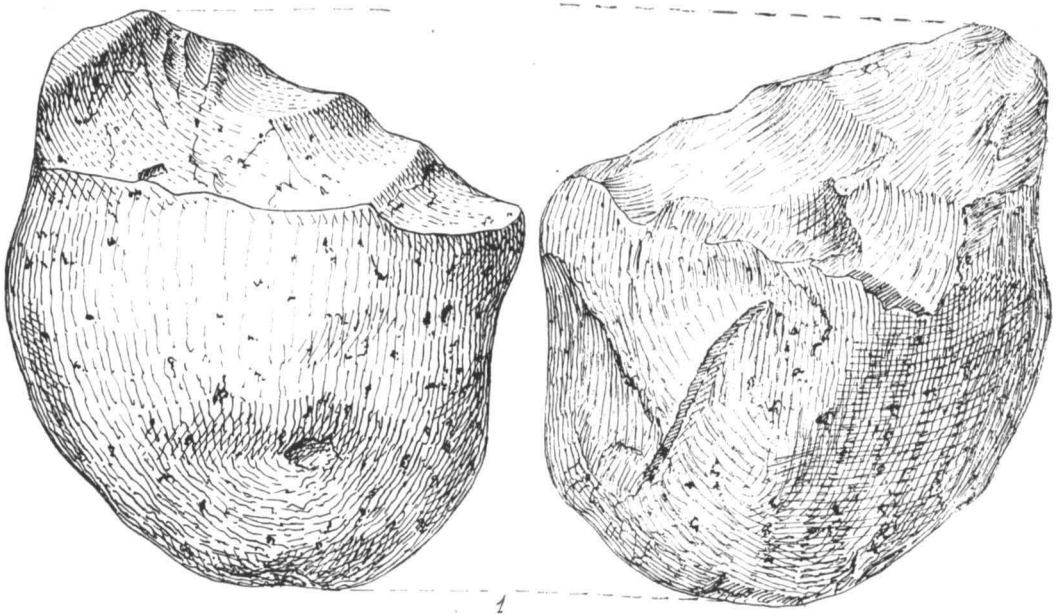
https://biblioteca-digitala.ro

6. ,,Chopping-tool" (65 × 54 × 30 mm), protobifacial, lucrat în tehnica bifacială, pe bulgăre natural, de culoare maroniu închis și cu puternice urme de rulare. Menținînd cortexul, are una din fețe aproape în întregime cioplită prin desprinderi largi, iar cealaltă față este mai puțin lucrată, îndeosebi în porțiunea dinspre muchia zigzagată a piesei. Unealta a fost folosită atît la tăiat, cît și la răzuit. Prin caracteristicile cioplirii cît și ale raportului dintre suprafața lucrată și cea cu cortex, se apropie cel mai mult de uneltele bifaciale (Pl. III/2).

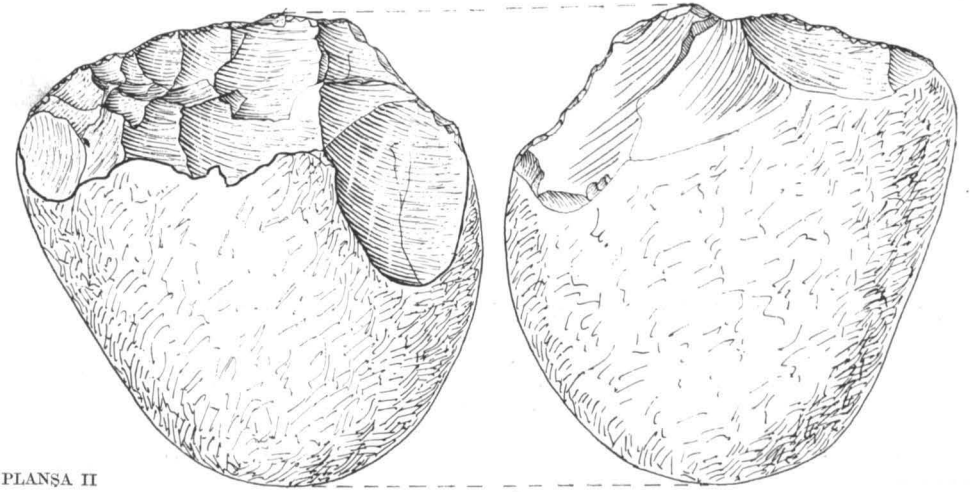
Pe lîngă piesele eopaleolitice descoperite în prundul Oltului, s-au descoperit și o serie de așchii lucrate, aparținînd paleoliticului inferior și mijlociu, așchii ce nu fac obiectul discuției de față.

Prin descoperirile de la Fărcașele, se îmbogățește seria de tipuri de unelte ale culturii de prund atît de puțin cunoscută la noi în țară.

Astfel, pînă în prezent, întîlnim, tipul clasic de ,,Chooper" numai la Fărcașele. Iar în seria de ,,Chopping-tool" apar noi tipuri față de cele cunoscute, în cadrul cărora putem stabili atît diferențieri din punct de vedere al tehnicii de lucru cît și al caracteristicilor generale. Și mai mult, putem urmări evoluția lor de la cele mai rudimentare pînă la cele care fac trecerea spre bifaciale. Chopper-ul, prin



1



PLANȘA II

2

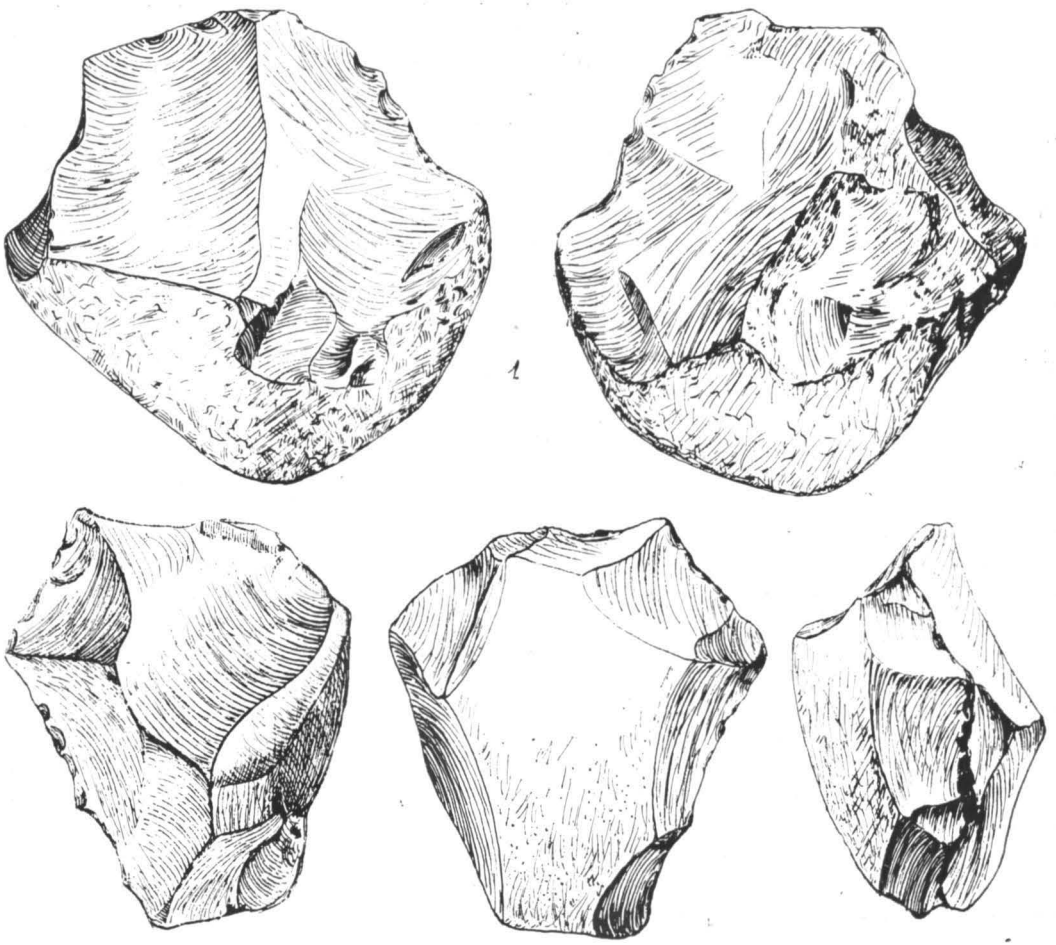
https://biblioteca-digitala.ro

tehnica unifacială, a loviturilor succesive, constituie cea mai veche unealtă în seria celor prezentate. Aceasta o mai dovedește și scopul utilizării lui. El prezintă caracteristici de folosire pentru tăiat, răzuit și chiar pentru găurit, după cum arată cele două creste ascuțite de pe linia muchiei (Pl—I/I). Evolutiv, urmează tipul de ,,Chopping-tool", care îmbină, în tehnica bifacială, lovituri succesive cu cele alternative. În cazul acesta, se alegeau bulgări de cremene cu fețe cît mai plate și conturul natural cît mai oval, ușurîndu-le sarcina desprinderilor. Astfel, loviturile se executau pe conturul natural al silexului, obținîndu-se în mod obișnuit cîte o muchie oblică față de planul acestuia. Forma plată și muchia oblică, impuneau în timpul activității, ca unealta să aibă o poziție oblică, căci numai așa linia de forță a izbirii cădea perpendicular pe muchie. Se trece apoi, în cadrul aceleiași tehnici, la unelte a căror muchie puternic zigzagată se obține prin lovituri alternative, în urma cărora rezultă negative ce se intersectează, fapt caracteristic tipului clasic de ,,Chopping-tool". De la ,,Chopping-tool"-ul clasic, se trece la cel evoluat, protobifacial. După o experiență acumulată, omul paleolitic își alege bulgări de silex cu forme cît mai pline, rotunde, din care poate obține prin tehnica bifacială evoluată, formele cele mai simetrice și totodată adecvate activității sale (Pl. I/3).

Prin caracteristicile lor generale, uneltele eopaleolitice de la Fărcașele se înscriu în cultura de prund, prezentînd analogii cu cele din Asia și Africa, cunoscute mult mai bine atît stratigrafic cît și tipologic.

Dar cele mai evidente similitudini le avem între aceste piese și cele din Sicilia[11] și Ungaria[12], unde au fost descoperite, în poziție stratigrafică, unelte asemănătoare ca mărime și tehnică.

Aceasta ne întărește convingerea că și uneltele de la Fărcașele trebuie să fi fost rulate dintr-un strat situat nu departe de locul descoperirii.



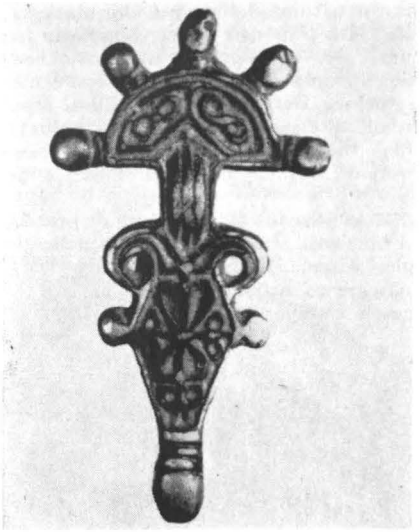
PLANȘA III

[11] *Ibidem*, p. 175—179.
[12] François Bordes, *Le paleolithique dans le monde*, Paris, 1968, p. 90—91.

https://biblioteca-digitala.ro

FIBULĂ DIGITATĂ DESCOPERITĂ ÎN COMUNA BREBENI, JUDEȚUL OLT*

Mihai BUTOI



Pe malul drept al pîrîului Dîrjov, la cca 300 m spre sud-vest de moara din satul Brebeni, s-a descoperit întîmplător, pe arătură, în anul 1966, o frumoasă fibulă digitată turnată în bronz.

Cercetînd suprafața terenului respectiv nu am mai putut găsi alte mărturii arheologice.

Fibula descoperită face parte din categoria fibulelor de format mic, avînd o lungime de 6,7 cm.

Ea are placa de la cap de formă semidiscoidală cu cinci degete radiale, relativ egale, cu capete convexe și delimitate față de placă prin cîte o linie în relief.

Placa de la cap împodobită cu un decor excizat, are pe margine un chenar în relief, care prelungindu-se, înconjoară atît arcul prin care aceasta se leagă de placa piciorului, cît și pe aceasta din urmă.

Un al doilea chenar, tot în relief, aflat în interiorul primului, înconjoară la rîndul său placa de la cap, alcătuind în dreptul arcului un unghi cu vîrful pe axul longitudinal al piesei și deschizătura spre arc. Suprafața închisă de acest dublu chenar este împărțită în două compartimente egale, printr-o linie în relief, care urmează direcția axului longitudinal al piesei. În ambele compartimente se află cîte un ornament spiralic de forma cifrei 8.

Placa de la cap este legată de placa piciorului printr-un arc, decorat cu trei nervuri longitudinale, excizate, cea de la mijloc fiind mai lungă. La cele două extremități, arcul este delimitat față de cele două plăci, prin cîte un unghi în relief cu deschizătura spre arc, unghiuri care fac corp comun cu chenarul în relief care înconjoară suprafața întregii piese.

Placa piciorului, de formă relativ romboidală, are pe margine ca decor doi butoni cu capete convexe, așezați la extremitățile aceluiași ax, perpendicular pe axul longitudinal al piesei, la mijlocul plăcii. La baza arcului, de o parte și de alta, placa piciorului a fost decorată cu două capete stilizate de pasăre, în care au fost montate pietre, pierdute în decursul timpului.

Decorul plăcii piciorului, realizat și el tot prin excizie, este simetric față de axul longitudinal, ca de altfel decorul întregii piese, fiind alcătuit dintr-un ornament spiralic.

Placa inferioară se termină în partea de jos cu un picior avînd capul convex, al cărui decor foarte uzat pare a fi fost alcătuit din incizii paralele, verticale. Piciorul terminal este delimitat de restul piesei prin două linii în relief.

Spatele fibulei este neted, în afară de cele cinci degete ale plăcii de la cap, arcul central, cei doi butoni laterali și piciorul terminal, care au fiecare cîte o concavitate corespunzătoare proeminențelor de pe fața fibulei.

Din mecanismul de închidere, se mai păstrează pe placa de la cap, urechiușa de care era fixat acul fibulei, iar pe placa piciorului, baza portagrafei, pe care se mai distinge locul de fixare al acesteia.

Toate elementele fibulei, inclusiv părțile care se mai păstrează din mecanismul de închidere, au fost turnate în același timp.

Piesa descoperită nu prezintă semnele degenerării, ca urmare a turnării ei în lumea „barbară".

Dimpotrivă, această fibulă, lucrată într-o tehnică superioară, impresionează prin frumusețea formei și a decorului și pare să fi fost produsă de un meșter cu specializare îndelungată.

---

* Fibula se află în colecțiile Muzeului din Slatina.

https://biblioteca-digitala.ro

Tipologic, fibula noastră se încadrează în grupa 1 D din clasificarea lui Joachim Werner [1], în varianta valaho-macedoneană din clasificarea lui I. Nestor [2], sau în grupa Macedonia — Muntenia 1 din clasificarea lui Petre Aurelian [3] și se datează în a doua jumătate a secolului al VI-lea al e.n. [4].

Fibule asemănătoare s-au mai descoperit pînă acum în Muntenia (fibula denumită Muntenia 1 de către Petre Aurelian [5]), Macedonia, Scheufelsdorf [6] (Polonia), Vîrtoape [7] (Roșiorii de Vede). Prin cele două „ciocuri" laterale, în care au fost montate pietre, fibula de la Brebeni este asemănătoare cu fibula de la Căscioarele [8] și cu cea de la Buleta [9]. Se deosebește însă de ultimele două prin decorul mult mai bine executat.

Fibulele pe care le încadrează în grupa Macedonia-Muntenia 1, spre deosebire de Joachim Werner și Ion Nestor [10], care le socotesc slave, Petre Aurelian le consideră produse ale unor ateliere bizantine, transpuneri în bronz, într-un mod mai simplificat, pentru uzul comun, a unor exemplare din seria fibulelor de lux bizantine, cum este perechea descoperită la Sirmium sau piesa cea mare descoperită la Histria [11].

Trecute apoi pe diferite căi la nordul Dunării, aceste fibule bizantine au servit ca model și au fost copiate, după concepția și cu mijloacele tehnice de aici.

Copierea s-a făcut într-un mod mai simplificat; decorul luxos și pretențios de pe exemplarele bizantine, fiind înlocuit cu ornamente mai simple: cerculețe punctate sau linii paralele. Este greu de precizat mediul în care a fost folosită fibula de la Brebeni.

Mulțimea așezărilor străromânești de tip Ipotești-Cîndești din zonă ne-ar îndreptăți însă să considerăm, cel puțin ipotetic, că fibula prezentată de noi a fost purtată de către populația autohtonă

Astfel, în apropiere de locul descoperirii fibulei, se cunosc așezările străromânești din secolul VI de la Ipotești[12] (la numai 4km), Slatina[13] (la cca 7 km) și Găneasa[14].

În așezările acestei populații, păstrătoare a unor puternice tradiții romane tîrzii și bizantine, care menținea permanent legătura cu centrele din sudul Dunării, importurile bizantine, între care și obiectele de podoabă, sînt deosebit de frecvente.

De altfel, la concluzia că acest obiect de podoabă a fost purtat în mediul populației autohtone, ne-ar putea duce și o altă descoperire din apropiere, deși ceva mai tîrzie. Este vorba de tezaurul bizantin de argint compus din 141 monede de la Constant al XI-lea și Constantin al IV-lea și doi cercei stelați, descoperit într-un vas de factură autohtonă Ipotești-Cîndești, tot pe valea Dîrjovului, în comuna Priseaca, la numai 7—8 km spre nord de locul descoperirii fibulei [15].

---

[1] Joachim Werner, *Slawische Bugelfibeln des 7. Jahrhundert*, Mainz, 1950.

[2] Ion Nestor, *L'établissement des slaves en Roumanie à la lumière de quelques découvertes archéologiques récentes*, în „Dacia", V, 1951, p. 446.

[3] Petre Aurelian, *Fibulele digitate de la Histria*, (partea a II-a în „S.C.I.V.", 16, 1965, p. 278.

[4] S. Dolinescu-Ferche și Petre Voevozeanu, *O fibulă digitată descoperită la Vîrtoape*, în „Revista Muzeelor", 4, 1969, p. 355.

[5] Petre Aurelian, *op. cit.*, p. 279.

[6] H. Kühn, *Das Problem der Mesurgermanischen Fibeln in Ostpreussen*. în „Documenta Archaeologica", 1956, Bonn, pl. XXIV/III.

[7] S. Dolinescu-Ferche și Petre Voivozeanu, *op. cit.* p. 354

[8] Maria Comșa și Barbu Ionescu, *O fibulă digitată descoperită la Căscioarele*, în „S.C.I.V.", 2, 1960, p. 420

[9] Gheorghe I. Petre *O fibulă digitată descoperită la Buleta*, în „S.C.I.V.", 1, 1967, p. 186.

[10] Ion Nestor, *op. cit.*, 445—446.

[11] Petre Aurelian, *op. cit.*, p. 281.

[12] Săpături Marin Popescu — material inedit.

[13] Periegheză Mihail Butoi — material inedit.

[14] Periegheză Mihail Butoi — material inedit.

[15] Mihail Butoi, *Un tezaur de monede și obiecte de podoabe din secolul al VII-lea descoperit în comuna Priseaca-Slatina*, în „Studii și comunicări, Muzeul Pitești", 1968, p. 97—104.

RÉSUMÉ

Dans le village de Brebeni au bord du ruisseau Dîrjov on a découvert fortuitement, une fibule digitée en bronze, longue de 6,7 cm, relativement bien conservée.

La plaque supérieure, demidisqoide, est ornée de cinq boutons à disposition radiaire.

Le pied, losangique, a deux proéminences latérales à tête d'oiseau à sa partie supérieure et trois autres boutons à la partie inférieure.

La face extérieure de la fibule est ornée d'un decor spiralique réalisé par excision.

Du point de vue typologique elle s'encadre dans le groupe 1 selon la classification de J. Werner et dans le groupe Macedonia, Muntenia 1 selon la clasification de Petre Aurelian.

Petre Aurelian est d'avis que les fibules de ce groupe ont été crées dans les ateliers bizantins. Notre fibule a des analogies en Muntenia, Macedonia, Pologne (Scheufeldsdorf), Arcar.

Du point de vue chronologique on peut dater la fibule de Brebeni dans la deuxième partie du VI-e siècle.

https://biblioteca-digitala.ro

UN SIGILIU INELAR AL UNUI „JUDEȚ" AL CÎMPULUNGULUI

Flaminiu MÎRȚU

În luna septembrie 1969, un sondaj arheologic cu caracter de salvare, efectuat de colectivul Muzeului din Cîmpulung, a dus la descoperirea în cartierul Schei, în punctul Valea, din nordul orașului, a unei rezervații funerare, deservită de un monument de cult construit în secolul XV și dispărut la sfîrșitul secolului al XIX-lea. La cercetarea necropolei și a substrucțiilor monumentului s-a descoperit, în pronaosul acestuia, în partea sudică, mormîntul nr. 35 la al cărui schelet în stare precară de conservare, a fost găsit, pe falanga degetului mijlociu de la mîna dreaptă, un sigiliu inelar.

Acesta, în întregime din argint, cîntărește 10,3 g, iar placa rotundă, cu diametrul de 2 cm, face corp comun cu veriga, prin turnare. Prezentarea inscripției și emblemei în sens invers (în negativ) confirmă, fără dubiu, a fi un tipar de „sigillum anuli", pentru întipărirea în relief, în ceară.

Este un sigiliu din categoria celor heraldice, pe al cărui cîmp se observă distinct (fig. 1) : în centru un scut, de tipul oval, caracteristic stilului rococo din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, avînd ca mobilă principală un corb, gata de a-și lua zborul și deasupra, în cifre arabe, anul 1810.

Scutul are ca suport, un leu în dreapta [1], ridicat în picioare, cu limba în afară și coada ridicată. În cîmpul sigiliului se află slove din alfabetul româno-chirilic, respectiv litera ˙J˙ (i) în dreapta, și ω în stînga, iar jos în dreapta, slova P cu o bară deasupra, în stînga Г și între acestea litera C.

Lectura legendei, întregită, scrisă cu literele despărțite și plasate pe două rînduri — sus și jos — ar fi, după părerea noastră ЇѠPГ (а) с(ѣдѣць) respectiv prin transcrierea caracterelor chirilice în cele latine, obținîndu-se IORG (A) S(UDEȚ) adică numele și dregătoria titularului.

Cîmpul sigilar este timbrat cu o coroană nobiliară deschisă. Coroana surmontează scutul, gravat mult mai adînc decît restul tiparului, spre a ieși în pozitiv reliefat puternic în ceară. Corbul reprezintă stema Cîmpulungului medieval, care se afla și pe străvechiul sigiliu cu legendă latină al orașului [2] — tipar sigilar care astăzi este pierdut.

Ne aflăm în fața tiparului-matrice al sigiliului, care a aparținut județului Iorga al Cîmpulungului, ce și-a exercitat dregătoria [3] în anii 1786, 1796, și cum arată sigiliul și în 1810, fiind, prin aceasta, printre conducătorii așezării care s-au bucurat de deosebita încredere a maselor orășenești, mărturisită prin întreita sa alegere.

Identitatea titularului sigiliului, reiese cu certitudine din menționarea sa ca ctitor în pisania monumentului, descoperită în cursul săpăturilor de salvare ; el este amintit de asemenea în catagrafia din anul 1840 asupra bisericilor din Cîmpulunng, în care, referitor la cea denumită Valea, se arată că : *„în anul 1803, august 24, m-am îndemnat eu Iorga județu sin Diacon Gheorghe cel mare, dintr-acest oraș, de o am prefăcut și preînoit...* [4].

Identificării îi dă siguranță însăși aflarea mormîntului în interiorul monumentului, în partea dreaptă a pronaosului, rezervată ctitorilor în perioada feudală tîrzie [5].

La falangina inelarului drept al scheletului s-a aflat, prinsă cu o ață de mătase vișinie, și o para otomană, purtînd turaua sultanului Mahmud II și anul Hegirei 1246 (1830 e.n.), dată după care județul Iorga va fi murit la o vîrstă destul de înaintată, cum o atestă și abraziunea dentară foarte avansată. Inventarul mormîntului a mai cuprins 3 bumbi sferici din bronz, cu tortiță, aflați ca accesorii de costumație.

Analiza tiparului de sigiliu în cauză obligă la reținerea unor constatări și observații.

Conducător al Cîmpulungului, oraș cu largi privilegii de autoadministrare jurisdicționale și economice, județul folosea, pe lîngă sigiliul destinat întăririi actelor interne, încă unul, sigiliul strict personal[6] .

Cu acesta din urmă conferea autenticitate actelor, ca sigiliu de text dar și de închidere, ca sigiliu secret pentru expedierea corespondenței închise, asigurîndu-se secretul transmiterii, utilizare obișnuită a sigiliilor inelare.

Pînă astăzi nu se cunoaște niciun tipar păstrat al vreunui sigiliu personal, de la unul din cei 119 județi identificați la conducerea orașului din anul 1420 și pînă în 1831, cînd încetează privilegiile Cîmpulungului[7].

S-au păstrat doar amprente (pozitive de peceți ale cîtorva) imprimate pe documente. Acest fapt dă caracterul de unicat sigilografic tiparului de pecete al județului Iorga, descoperit acum.

---

[1] Descrierea este făcută folosind pozitivul sigiliului.

[2] E. Vîrtosu, *Din sigilografia Moldovei și a Țării Românești*, în „Doc. privind Istoria României, Introducerea", II, p. 483, București, 1956.

[3] D. Băjan, *Vechi documente ale Cîmpulungului*, „Doc. de la Arhivele Statului" (f.a.), Cîmpulung, dar nu menționează decît primele două perioade de magistratură ale județului Iorga.

[4] Academia R. S. România, msse. rom. nr. 1542 și 4036.

[5] Numai în secolele XIV—XV aceștia se înmormîntau chiar, în naos, cf. V. Drăghiceanu, *Curtea Domnească de la Argeș*, în „B.C.M.I.", X—XVI, p. 43 ; Pavel Chihaia, *Date în legătură cu biserica vechei Curți Domnești din Cîmpulung-Muscel*, în „Biserica Ortodoxă Română", LXXIX, 11—12, 1961, p. 1047, și nota 93 subsol.

[6] E. Vîrtosu, *op. cit.*, p. 336 și nota 4 la subsol, p. 486 și 492 nota 2, la subsol.

[7] Flaminiu Mîrțu și I. Hurdubețiu, *Cîmpulung-Muscel medieval*, în „Studii și articole de istorie", XI, 1968, p. 33 și 44.

https://biblioteca-digitala.ro

1

2

3

Fig. 1. b. Sigiliul județului Iorga al Cîmpulungului. Desen, mărit de 3,5 ori, făcut de G. Paulian.

Fig. 2. Tiparul sigilar (negativul) al județului Iorga, mărit de 2,5 ori.

Fig. 3. Amprenta în ceară (pozitivul) a tiparului sigilar mărită de 2 ori.

Piesa este cu atît mai importantă, cu cît schimbarea anuală a județului și pîrgarilor orașului nu atrăgea schimbarea vechiului sigiliu al așezării, același tipar sigilar fiind întrebuințat de conducerile succesive[8]. Tocmai de aceea fiecare dintre județi poseda și sigiliul său personal.

Practica generală în uzul occidentului stabilea, în principiu, că la moartea titularului orice tipar sigilar, spre a nu se produce abuzuri, era distrus prin sfărîmare.

La noi însă, matricea sigiliului inelar, la moartea posesorului, era îngropată o dată cu acesta[9]. Excepții se făceau numai pentru tiparul sigilar al domnului țării[10].

Aceasta explică de ce nu s-au mai păstrat, în genere, decît foarte puține tipare sigilare, inclusiv cele din categoria sigiliilor inelare și ne-au rămas frecvente doar amprentele lor, în ceară, tuș etc., pe documente. Privitor la gravorul care a executat tiparul, cîteodată acesta era dintre meșterii țigani[11], sau dintre meșteșugarii argintari, sau chiar din tagma clericilor, toți aceștia fiind mai tîrziu, în secolul XVII, chiar constituiți în breaslă aparte, a pecetarilor[12].

Mai sigur se pare că matricea pecetei lui Iorga, județul Cîmpulungului a fost executată peste munți, în Transilvania. Aici, faima meșterilor pecetari era bine stabilită încă din a doua jumătate a secolului XIV, cu celebrii (orfevri îndeosebi) Gheorghe și Martin din Cluj[13], cu tradiție meșteșugărească continuată ferm și în secolul XVII, cu Eremia pecetarul din Brașov, care lucra și pentru Constantin Brîncoveanu, voievodul Țării Românești[14].

Un argument concludent în acest sens, respectiv pentru o apartenență la atelierele de peste munți, îl constituie și tratarea artistică a tiparului în stilul celui de al treilea sfert al secolului XVIII, al rococoului, cum am menționat, cît și buna realizare tehnică. Meșterul anonim și-a lăsat totuși un semn pe tiparul în cauză, credem că o practică personală de marcaj : pe partea interioară, pe reversul plăcii, el a gravat, încă o dată, anul 1810, desigur cu intenția unui spirit de ordine, de a data execuția piesei lucrate.

Matricea sigilară originală semnalată, justifică o atenție deosebită, datorită unicității acesteia.

Pînă astăzi mormîntul săpat de noi este unicul loc de îngropare al unui județ al Cîmpulungului, aflat neprofanat.

Numai două morminte de județi locali cunoșteam pînă la descoperirea celui de mai sus. Al lui Andreiaș, care pe parcursul secolului XVIII a ocupat dregătoria în cauză de unsprezece ori și a cărui lespede tombală se păstrează și astăzi, și al lui Stanciu Bujor, căpetenia orașului în anul 1699. Dar în afară de lespezile tombale ale respectivilor, nu s-a mai găsit nimic din inventarele ce vor fi avut mormintele lor.

Documentul sigilografic descoperit astăzi prezintă un real interes pentru știința sfragisticei românești și pentru istoria organizării, de la sfîrșitul perioadei medievale, a celei mai vechi așezări românești dintre Carpați și Dunăre, orașul Cîmpulung-Muscel.

---

[8] E. Virtosu, *op. cit.*, p. 458.

[9] E. Virtosu, *op. cit.* p. 390; Damian P. Bogdan, *O străveche matrice de pecete românească*, în „Studii și materiale de istorie medie", I, p. 246–247.

[10] E. Virtosu, *op. cit.*, p. 386–387.

[11] În anul 1595, fostul domn Mihnea Turcitul comunica la Veneția, fiului său Radu că a făcut pecete" ... *la un țigan muntenesc*", cf. I, Bogdan, *Relațiile Țării Românești cu Brașovul*... 1902, p. LVII, nota 1, iar în secolul XVIII zlătarii în Moldova lucrau peceți, cf. Damian Bogdan, *op. cit.*, p. 257, nota 3.

[12] Damian Bogdan, *op. cit.*, loc. cit.

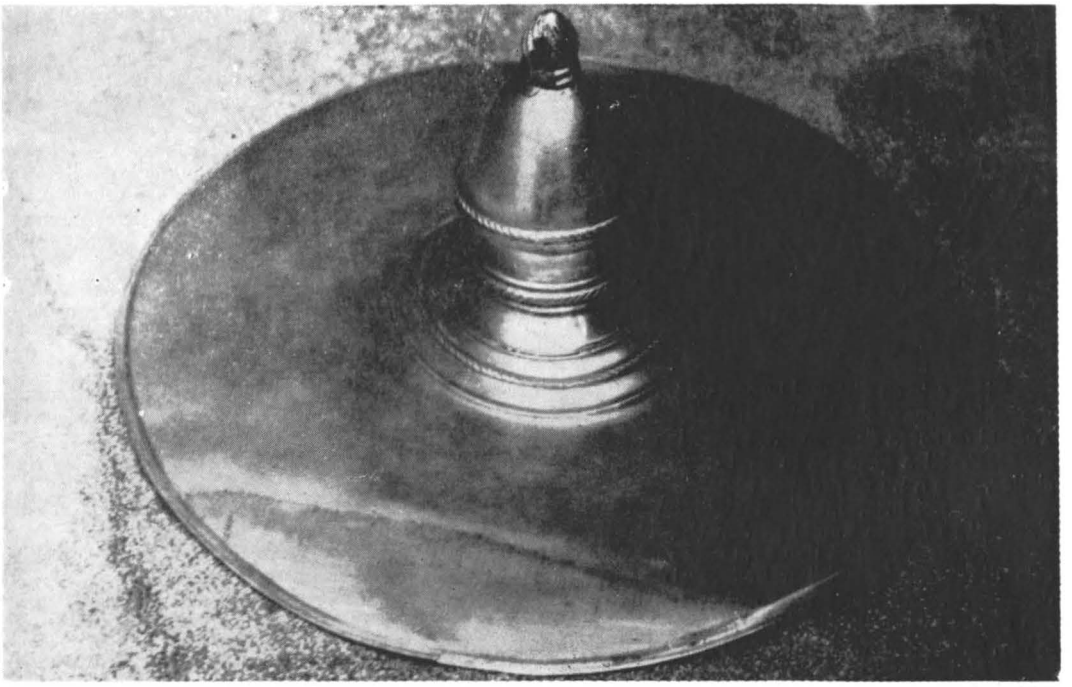
[13] Flaminiu Mirțu, *Reprezentarea florii de crin, pe inele, în Țara Românească, în sec. XIV–XVI*, în „S.C.I.A.", tom. 16, 1/1969 p. 129.

[14] I. Bogdan, *Relațiile* ..., loc. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

O NOUĂ DESCOPERIRE ARHEOLOGICĂ ÎN COMUNA CĂLĂRAȘI (JUD. DOLJ)

Prof. Traian PANĂ



PIESA DESCOPERITĂ ÎN COM. CĂLĂRAȘI

În septembrie 1969, la lucrările de nivelare a dunelor, pe terenul Stațiunii experimentale Bechet în punctul numit Teiș, s-a găsit, la aprox. 1 metru adîncime în raza comunei Călărași, un obiect de argint placat parțial cu aur, fiind poate partea centrală a unui scut sau un obiect cu altă destinație, eventual liturgică.

Piesa, în greutate de 1 470 de grame, are formă circulară, cu diametrul de 34 cm și prezintă o proeminență de formă conică, de aproximativ 12 cm înălțime și circa 7 cm diametrul maxim.

Proeminența pornește din placa de argint (vezi fotografia), pe care o continuă, avînd la bază 3 inele concentrice la un centimetru unul de celălalt, cel din mijloc cu aspect de șnur; în continuare (mai sus), proeminența este înconjurată cu o placă de aur înaltă de 5 cm, care ne prezintă trei inele din care unul, cel din mijloc, are de asemenea aspect de șnur; urmează o porțiune neplacată și apoi vîrful, înalt de 2,5 cm și placat cu aur, avînd la bază 2 inele și ornat cu incizii frumos răsucite, care pornesc de la bază și se unesc în vîrf.

Proeminența de argint placat cu două fășii de aur, îmbracă o piesă grea de bronz care face corp comun cu discul de argint și are un diametru vizibil pe spatele piesei de circa 12 cm; elementul de bronz este gol în interior și are o bară, probabil pentru fixare.

Acest exemplar se datează în sec. XV—XVI, fiind posibil să fie lucrat într-un atelier sud-dunărean, chiar turcmanic.

În prezent, obiectul se află la Muzeul Olteniei din Craiova.

https://biblioteca-digitala.ro

OBIECTE LUCRATE DE DEȚINUȚII POLITICI REVOLUȚIONARI AFLATE ÎN FONDURILE MUZEULUI DE ISTORIE A PARTIDULUI

Radu THEBE

Trecutul istoric al mișcării muncitorești din țara noastră, multiplele forme de activitate ilegale și legale, eroismul, curajul, abnegația și spiritul de sacrificiu al luptătorilor comuniști își găsesc expresia în numeroase documente sau obiecte.

Muzeul de istorie a partidului comunist, a mișcării revoluționare și democratice din România, dispune de o colecție de piese muzeistice legate de viața și activitatea deținuților revoluționari între anii 1920—1944, în diferite închisori din România.

Alături de materialul documentar și iconografic, un loc important în ilustrarea activității deținuților comuniști și antifasciști îl ocupă obiectele confecționate în închisori, care materializează multiple semnificații.

Multe din aceste obiecte, chiar și atunci cînd erau lucrate mai stîngaci, dovedesc imaginația artistică, dragostea cu care au fost confecționate. Pe lîngă faptul că aveau și un scop utilitar, ele erau purtătoare ale idealurilor politice ale celor care le-au lucrat, fiind o expresie a încrederii nezdruncinate într-un viitor fericit. Așa se explică faptul că la foarte multe din aceste obiecte revin simboluri ca soarele, care își împrăștie razele purtătoare de speranță, orașe scăldate în lumină, secera și ciocanul, simbolul luptei proletare, lozinci mobilizatoare.

Depistarea și achiziționarea lor a constituit și constituie o preocupare permanentă a colectivului științific al muzeului.

În momentul de față dispunem de cca 500 obiecte — parte expuse, parte aflate în depozite.

Dreptul la muncă, la organizarea și funcționarea în cadrul închisorilor a unor ateliere de lucru, a constituit, din primul moment al detențiunii lor, unul din obiectivele principale ale luptei comuniștilor și luptătorilor antifasciști.

Cu sacrificii mari, cu riscul înrăutățirii situației lor de moment — bătăi, supunerea la un regim și mai aspru de înfometare și frig, izolarea în carcere umede și întunecoase (sînt cunoscute vestitele celule „H" de la Doftana, „gherlele" de la Jilava, Mislea și Dumbrăveni) deținuții revoluționari duceau o luptă crîncenă cu administrația închisorii pentru obținerea regimului politic.

Într-o notă a Penitenciarului Doftana din martie 1927, se raportează că un număr de 52 deținuți comuniști au declarat greva foamei pentru-că li s-a refuzat cererea de a li se acorda regim special pentru deținuții politici [1]. *„Dar în loc de îmbunătățirea regimului au fost băgați la secția „H"*, se spune într-un articol dintr-un ziar muncitoresc [2].

În decursul anilor de detențiune, cu sprijinul maselor muncitoare din afară, mobilizate de Partidul Comunist Român, Ajutorul Roșu și de alte organizații revoluționare, deținuții revoluționari au reușit să cucerească, între anii 1920—1944, pentru perioade mai lungi sau mai scurte, regimul politic. Printre drepturile dobîndite era și acela de a organiza ateliere de lucru proprii.

Existența în închisoare a unor asemenea ateliere avea o triplă semnificație pentru deținuți: morală, politică și materială. Ele favorizau contactul între deținuți, schimbul de idei, posibilitatea organizării lor, creerea unui cadru propice desfășurării unei intense activități politice, precum și legăturile cu cei din afară. Un raport al Direcției Penitenciarului Doftana adresat Direcției Generale a Penitenciarelor, din februarie 1936, semnalează că *„deținuții comuniști din Doftana, lucrînd în ateliere, sînt în contact unii cu alții și organizează nuclee pentru educarea deținuților în spirit revoluționar și formarea cadrelor"* [3].

Pe de altă parte, obiectele vîndute prin rude sau Ajutorul Roșu constituiau un puternic sprijin material și moral dat deținuților.

„În afară de instruirea lor în sistemul în comun, lucrează diferite obiecte pe care le predau familiilor deținuților, care le vînd pe la diferite persoane pentru strîngerea unui fond care servește la întreținerea deținuților comuniști din penitenciar", se spune într-un raport al comandamentului gărzii Penitenciarului Doftana din 5 octombrie 1934 [4].

„Cu obiectele confecționate mai fac și propagandă" — se continuă în același raport. Într-adevăr, difuzarea obiectelor lucrate de deținuții revoluționari în rîndul maselor largi de oameni ai muncii constituia și un important mijloc de propagandă. Se populariza astfel lupta P.C.R., a Ajutorului Roșu, a deținuților politici revoluționari; cercuri din cele mai diferite categorii sociale, nenumărate personalități ale vieții politice și culturale erau antrenate în acțiunea de sprijinire a deținuților politici. Se organizau *„patronaje populare"*, *„ceaiuri"* la care erau puse la licitație obiecte confecționate în închisori; se făcea astfel legătura strînsă între cei închiși și masele de oameni ai muncii din afară. Obiectele deveneau adevărate torțe, mărturii vii ale vieții și luptei celor închiși, ale ideilor ce-i înaripau, ale visurilor lor de viitor.

---

[1] A.I.S.I.S.P., Fond 47, dosar nr. 4637, filele 18—19.
[2] „Viața Muncitoare", 29 noiembrie 1925, fila 2.
[3] A.I.S.I.S.P., Fond 55, dosar 5475, fila 7.
[4] Ibidem, Fond 55, dosar 5340, fila 280.

https://biblioteca-digitala.ro

Obiectele existente în fondul muzeului sînt clasificate după natura materialului din care au fost confecționate și după proveniența lor (închisoarea în care au fost lucrate).

De obicei condițiile de existență în diferite închisori au determinat confecționarea obiectelor dintr-un gen sau altul de material. Astfel au fost lucrate obiecte din pîine, os, lemn, metal, piatră, rafie.

În fondurile muzeului se găsesc în număr mai mare obiecte lucrate în lemn. După informațiile pe care le posedăm, din lemn s-au lucrat obiecte în mai toate închisorile de bărbați.

Dintre obiectele din lemn cele mai frecvente sînt : casete de diferite mărimi și forme, vopsite sau lustruite, pirogravate sau cu intarsii în diverse culori ; rame de fotografii și tăvi ornamentate cu motive de inspirație folclorică, tabachere, portțigarete, cutii cu jocuri de șah și table etc.

Autorii unora dintre ele au rămas anonimi, pentru altele însă ne-au rămas date precise. Au executat asemenea piese militanți cunoscuți ai mișcării muncitorești din România. Astfel o serie de obiecte în lemn sînt lucrate de vechiul militant al mișcării muncitorești M. Gh. Bujor, care și-a trecut mulți ani din viață în detențiune (1920—1934 și 1939—1944).

Alte categorii de obiecte lucrate în închisoare, expuse în muzeu, sînt cele din piatră (alabastru), os, metal și rafie împletită.

Deosebit de impresionante prin finețea executării sînt obiectele lucrate din pîine, în închisorile de femei. Specializîndu-se, unele din deținute au devenit adevărate maestre, reușind să realizeze mici opere de artă. Se confecționau de la obiecte mici (fructe, flori, legume, capete de expresie) — pînă la statuete, busturi, care reprezentau figuri de eroi ai trecutului istoric al poporului român (Horia, Cloșca, Crișan, Tudor Vladimirescu) precum și personalități ale culturii române și universale (Eminescu, Caragiale, Beethoven, M. Gorki etc.)

Din multitudinea obiectelor existente în fondul muzeului amintim doar pe acelea care au o semnificație deosebită, reflectînd momente impresionante din viața și activitatea deținuților comuniști și antifasciști.

Menționăm, astfel, o casetă din lemn de nuc cu marginile rotunjite, vopsită cu lac negru, avînd desenat pe capac un soare care își împrăștie razele dătătoare de speranță. La mijloc, în culori contrastante, secerea și ciocanul, simbolul luptei proletare, iar în partea de jos o bandă roșie ca o flamură, purtînd lozinca : ,,Proletari din toate țările uniți-vă !". În partea de sus a capacului, o chemare indică unul din scopurile pentru care a fost confecționată : ,,Ajutați pe cei închiși". Din fișa existentă în arhivă rezultă că această casetă a fost cîștigată de către fostul posesor la o tombolă organizată de Ajutorul Roșu din Arad.

Frumos executată este și o altă casetă cu sertar, de formă dreptunghiulară, de culoare roșie, cu marginile ondulate, avînd pe una din fețe motive florale încrustate, în culori vii.

De mare interes din partea vizitatorilor se bucură și o ramă ovală formată din mai multe rînduri de placaje suprapuse, lăcuită, cu 3 chenare și orificii pentru fotografii de diferite mărimi și forme. Unul din orificii reprezintă fereastra unei celule prevăzută cu gratii. Remarcăm și o pasăre răpitoare cu coada în formă de lanț și cătușe. Rama a fost lucrată în închisoarea din Caransebeș în anul 1942.

O tabacheră de format mare, din lemn lăcuit a fost executată în anul 1926 la închisoarea Jilava. Pe capac sînt desenate soarele și steaua în cinci colțuri — simbolul libertății proletare — purtînd o serie de semnături printre care am descifrat pe cea a lui Constantin Ivănuș, Alexandru Dobrogeanu Gherea, Ion Galuzinschi, ș.a.

În mod deosebit atrage atenția un glob pămîntesc lucrat în atelierul de tîmplărie de la Doftana. Din relatările unor foști deținuți reținem că ideea confecționării unui astfel de glob a fost a luptătorului comunist Ion Fonaghi, care a murit în anul 1929 în închisoarea Doftana, ca urmare a regimului de detențiune. Ei își amintesc că Fonaghi a făcut proiectul și schița ce conținea ideia ruperii lanțului imperialist pe a 6-a parte a globului prin victoria Revoluției din Octombrie. Ea a fost realizată abia în anul 1932 de către frații Farladanschi. Pe globul fixat pe un ax central metalic ce străbate cei doi poli sînt reliefate contururile continentelor. De jur împrejurul globului un lanț gros ține încătușat un muncitor care acoperă cu spatele o bună parte a globului. Pe cealaltă parte a globului, acolo unde învinsese socialismul, se află figura viguros detașată a unui muncitor la picioarele căruia lanțul e întrerupt. Pe partea opusă acestuia o altă figură în genunchi și cu joben în cap — simbolizînd capitalismul — încearcă să reînnoade lanțul rupt.

Într-una din vitrinele sălii a 6-a a muzeului se află un basorelief din metal de formă cilindrică cu diametrul de 30 cm., reprezentînd interiorul unei celule în care se află un deținut șezînd, avînd cătușe și lanțuri de picioare și un butuc alături, prins de lanț. De jur împrejurul medalionului, o lozincă în limba maghiară : ,,*Distrugeți zidurile de piatră ale închisorilor și eliberați pe cei închiși*".

Printre obiectele din miez de pîine aflate în fondul muzeului și care prezintă o mare atracție pentru vizitatori sînt de menționat cele reprezentînd capete de negri și negrese. Au fost executate și răspîndite în întreaga țară în anii 1935—1936 în timpul războiului italo-abisinian, ca un omagiu adus luptei drepte a poporului abisinian.

Mărturii vii ale unui trecut glorios de luptă, obiectele originale lucrate în închisori suscită un interes deosebit pentru vizitatorii de toate vîrstele, ai muzeului, din țară și de peste hotare, ele reflectînd momente impresionante din viața și activitatea deținuților politici revoluționari din țara noastră.

https://biblioteca-digitala.ro

OBIECTE DIN MIȘCAREA MUNCITOREASCĂ ÎN MUZEUL DE ISTORIE A TRANSILVANIEI

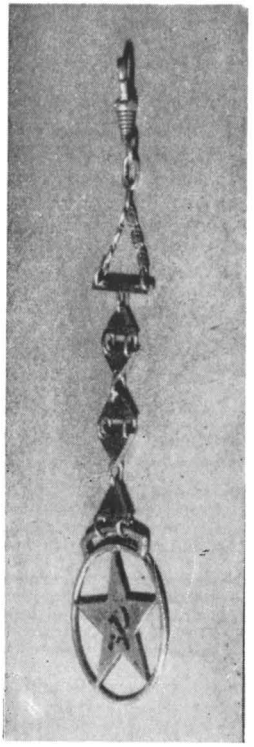
Petru BUNTA

În procesul cunoașterii realității istorice un rol deosebit de important îl au obiectele muzeale. Ele sînt izvoare de prima mînă în studierea trecutului, făcînd posibilă dezvăluirea trăsăturilor esențiale ale acestuia.

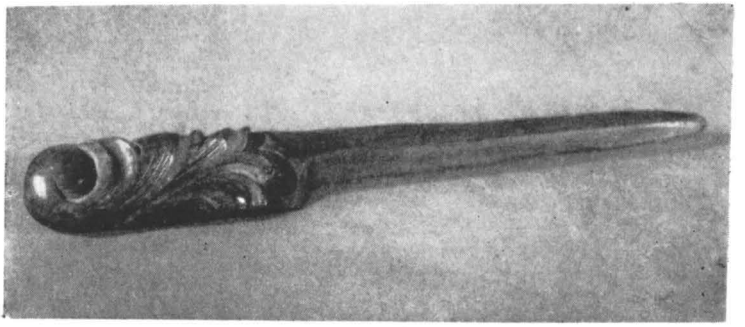
Obiectele legate de activitatea personalităților progresiste și a comuniștilor, provenite din închisori și din lagărele de concentrare, reflectă unele evenimente sau episoade eroice din lupta poporului pentru eliberarea națională și socială; ele exprimă concepția politică, măiestria și perseverența deținutului care le-a creat. În majoritatea cazurilor, aceste obiecte au fost create fără aprobarea și știrea organelor de pază, pe ascuns, cu mijloace de muncă rudimentare.

Depistarea, păstrarea și cercetarea acestor obiecte cu valoare documentară este o datorie patriotică nu numai a cercetătorilor științifici, ci și a tuturor acelora care se interesează de istoria patriei, a mișcării muncitorești și democratice din țara noastră.

Prezentăm cîteva asemenea obiecte din Muzeul de istorie a Transilvaniei păstrate cu grijă, în ciuda vicisitudinilor vremii.



1



2

3

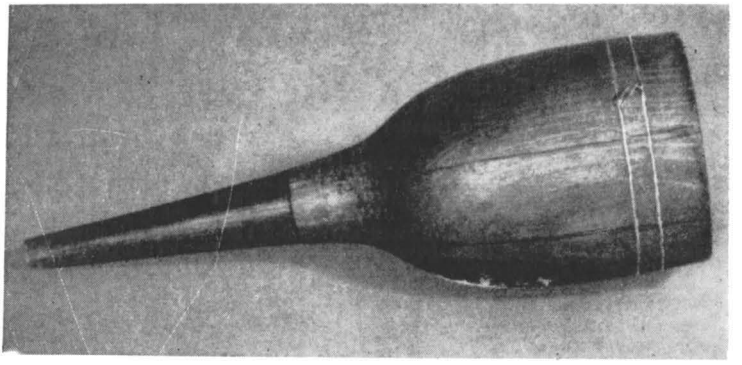


Fig. 1. Medalion din metal. Fixat la capătul unui lănțișor de ceas. Reprezintă o stea cu cinci colțuri, avînd la mijloc secera și ciocanul. Dimensiunile: 12,6 × ∅ 3,1) (respectiv 1) cm. Executat deAnton Banciu, la închisoarea militară din Sibiu, unde a fost deținut între anii 1919 —1922, pentru participarea la revoluția proletară din Ungaria.

Fig. 2. Cuțit de birou pentru tăiat hîrtie, lucrat din lemn de esență tare, cu mînerul sculptat. Dimensiunile: 27,5 × 3,2 (respectiv 1,5) cm. Confecționat de comunistul Dumitru Ursa, la închisoarea din Ocnele Mari, în anii 1920—1922.

Fig. 3. Pilnie din lemn de brad. Folosită în închisoare pentru captat sunete. Dimensiunile: 22,7 × ∅ 7,3 cm. Executată de Gheorghe Bujor, la închisoarea din Doftana, în anul 1928.

https://biblioteca-digitala.ro

4

5

6

Fig. 4. Scrumieră din alamă. Dimensiunile: 9,5 × 11,5 cm Relieful scrumierei înfățișează un burghez, ținînd într-o mînă un ștreang, iar în cealaltă un sac cu bani. Așezat deasupra unor saci cu milioane, este sprijinit de un jandarm cu armă. Executat de comunistul Paul Vereș, la închisoarea din Tîrgu-Mureș, în octombrie 1930. Au fost create opt piese cu o tematică asemănătoare, distribuite prin „Ajutorul Roșu".

Fig. 5. Statuetă din miez de pîine neagră, reprezentînd un pumn strîng, simbol revoluționar. Pe partea din față apare în relief anul 1935. Dimensiunile: 3 × 8 cm. Executat de deținuții politici la închisoarea Doftana.

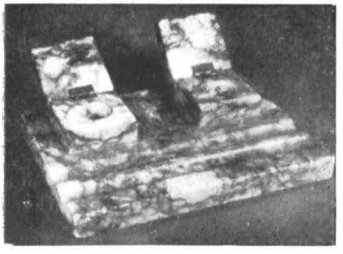
Fig. 6. Țigaret din corn de vită. Dimensiunile: 11,5 × 1 cm. Executat de Andrei Bernath, la închisoarea din Doftana, în anul 1938.

Fig. 7. Serviciu de birou lucrat din alabastru. Dimensiunile: 24,6 × 18,2 × 2,5 (respectiv 63) cm. Confecționat de deținuți politici la închisoarea din Caransebeș, în 1939 și dăruit lui Francisc Weiss, din Sibiu, de către Lili Panet. Valorificat prin „Ajutorul Roșu".

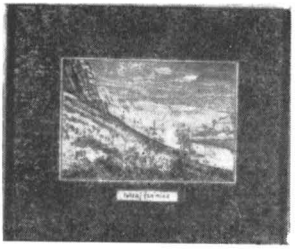
Fig. 8. Tablou cu ramă, lucrat în lemn prin tehnica pirogravurii. Reprezintă un peisaj francez. Dimensiunile: 41 × 35 cm. Executat de Gheorghe Bujor, în lagărul de concentrare din Caracal, în anul 1940, și dăruit Mariei și lui Dumitru Ursu, internați în același lagăr.

Fig. 9. Casetă din lemn. Capacul este ornamentat prin tehnica pirogravurii, reprezentînd un peisaj cu trei palmieri. În colțul stîng sus, cu litere cursive: *Mamei*, în stînga jos: *Lulu*, iar în colțul drept jos: *Feri -1941*. Dimensiunile: 16,2 × 11,7 × 6,7 cm. Confecționat de deținutul politic Francisc Weiss, la închisoarea din Caransebeș.

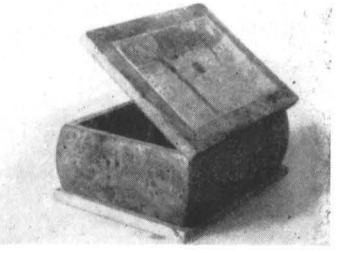
7



8

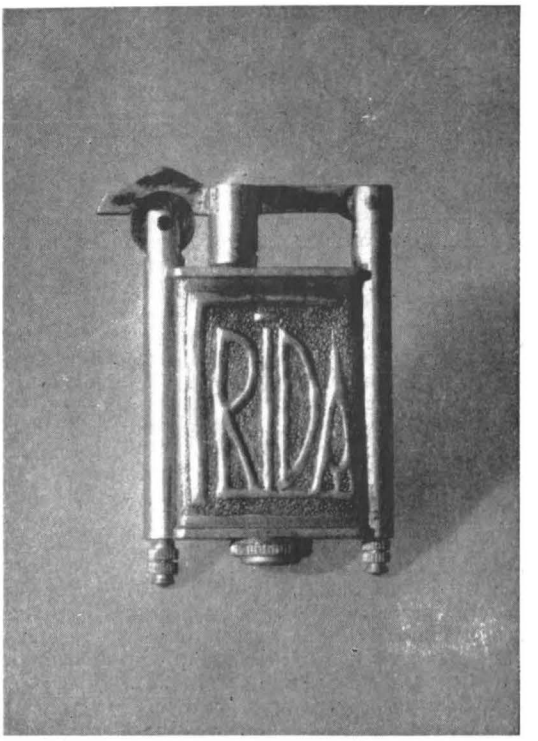


9



https://biblioteca-digitala.ro

10



11

12

Fig. 10. Bidon pentru lapte, avînd fund dublu, era folosit pentru schimb de mesaje și introducerea de materiale ilegale în închisoarea militară din Cluj. Dimensiunile: ∅ 14,3 (respectiv 9) × 26 cm.

Fig. 11. Brichetă lucrată din monede metalice de 2 lei. Pe o parte apar în relief inițialele: E.R., iar pe partea cealaltă: Frida. Dimensiunile: 6 × 4,5 × 1 cm. Executată de Alexandru Sencovici, în închisoarea din Caransebeș, în anul 1941 și donată lui Francisc Weiss, cu ocazia transferării sale în lagărul de concentrare din Tg-Jiu.

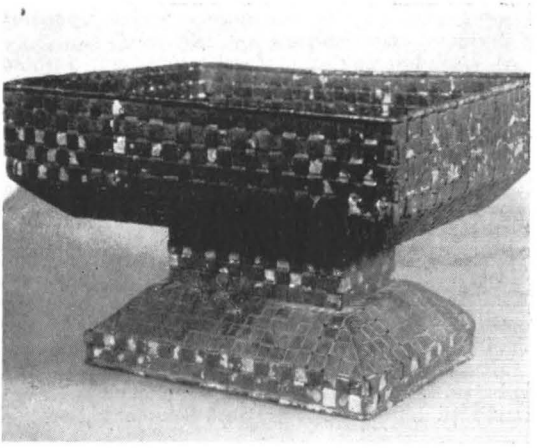


Fig. 12. Fructieră confecționată de deținuții politici din lagărul de internare de la Someșeni (lîngă Cluj), arestați în 1941 de către organele represive horthyste.

https://biblioteca-digitala.ro

APROVIZIONAREA CU APĂ POTABILĂ A POPULAȚIEI RURALE ÎN OLTENIA SUBCARPATICĂ ȘI BANAT

Tereza MOZEȘ

În studiul de față se urmărește o prezentare a surselor de aprovizionare cu apă potabilă a populației din Oltenia subcarpatică și Banat, modul de captare precum și metodele utilizate pentru scoaterea apei la suprafață.

Aprovizionarea cu apă potabilă a populației pe teritoriul cercetat se face pe de o parte prin izvoare naturale, pe de altă parte prin fîntîni.

Izvoarele naturale reprezintă sursa de apă potabilă în special pe teritoriile bogate în precipitații atmosferice, cu mari rezervoare de apă subterană, mai cu seamă în regiunile deluroase. Izvoarele folosite pentru apă de băut pot fi împărțite în izvoare neamenajate și amenajate.

În categoria *izvoarelor neamenajate*, am cuprins toate izvoarele naturale unde captarea apei este făcută cu mijloace simple improvizate cu ajutorul materialelor găsite la fața locului și executate prin muncă necalificată.

Forma cea mai simplă a captării apei este izvorul îngrădit cu cîteva pietre de rîu, cu scopul de a crea o zonă de microprotecție. Prototipul acestui izvor l-am găsit în comuna Runcu, jud. Gorj, denumit „știubei", al lui Gheorghe Albulescu.

În zona izvorului se formează un mic bazin de acumulare, pe care apoi oamenii îl întăresc pentru a-l feri de pătrunderea unor corpuri străine sau pentru a preveni surparea pereților. Întărirea bazinului de captare în astfel de cazuri se face cu ajutorul unei „butoarce" (lemn de salcîm scobit), ca de exemplu „ogașul lui Iancu" din Prigor, jud. Caraș-Severin. Mai nou, se folosesc inele de beton, cum ar fi „buturoiul" de lîngă moară, al lui Vasile I. Chirtoc din satul Cîmpofeni, jud. Gorj. Apa izvoarelor care ies din pereții dealurilor este captată în jgheaburi simple de lemn sau de scoarță de copac, ca „șușorul cu albie de la pod ăl nou" și „șușorul de la Dolina" din Cornereva, jud. Caraș-Severin.

Izvoarele amenajate sînt prevăzute cu un rezervor de apă anume construit de meșteri pregătiți. În categoria acestor izvoare amintim „fîntîna de la Polovregeanu" din orașul Horezu (jud. Vîlcea), al cărui rezervor este format dintr-un bloc de piatră scobit în interior și acoperit cu o lespede. Apa se scoate cu un căuc de lemn. „Fîntîna tăfăloagă" de la Novacii Români (jud. Gorj) are rezervorul făcut din blană de stejar. Pe peretele din față al rezervorului, denumit și „tabla de sfinți", se scoate apa. În ambele cazuri, în fața găurii se află apărătoarea cu jgheab la mijloc, prin care se scurge surplusul de apă. În cazul „fîntînii tăfăloage" din Novacii Români apar și elemente artistice. Blănile laterale sînt sculptate în formă de cap de cal stilizat, denumite „caii fîntînii". Denumirea o găsim și în satele învecinate, ca de exemplu la Cărpiniș (jud. Gorj), chiar și în cazul cînd, datorită unei stilizări excesive, cu greu se mai poate recunoaște asemănarea.

În forme mai avansate, rezervorul izvorului este clădit din piatră, cărămidă sau ciment, iar scurgerea apei se asigură prin țevi de metal. Rezervorul izvorului din satul Bistrița, comuna Costești (jud. Vîlcea) este din piatră, lipit de casă și văruit. „Cișmeaua lui Țugulescu" din Vaideeni (jud. Vîlcea), inițial din lemn, a fost reconstruită din cărămidă și tencuită cu ciment în 1961. În unele cazuri, izvorul este împrejmuit cu gard pentru a împiedica accesul vitelor. Astfel în comuna Topleț (jud. Caraș-Severin) izvorul denumit de localnici „șișor" este împrejmuit cu gard de beton în formă pentagonală.

Aprovizionarea populației cu apă potabilă din fîntîni zidite este mult mai răspîndită pe teritoriul cercetat. Întrucît în aceste cazuri apa trebuie ridicată de la o adîncime care variază între 4 și 20 m deși modul de captare este aproape unitar, tipurile de fîntîni prezintă diferențieri corespunzătoare mecanismului cu care se scoate apa la suprafață.

Amplasarea fîntînilor este în funcție de răspîndirea, accesibilitatea și debitul lor, ca și de densitatea locuințelor. Acolo unde sînt mai multe la număr, fîntînile sînt așezate în curtea gospodăriilor, mai ales lîngă gard. Cînd sînt mai puține, se situează la marginea drumului ce străbate satul (de ex. Cîmpofeni, Novaci, jud. Gorj, Mariță — comuna Izvorul Rece, jud. Vîlcea) și la răscruce de drumuri (Costești — Vîlcea).

La descriera fîntînilor vom ține seama de :

1. Groapa fîntînii sau bazinul de captare a apei; 2. Corpul fîntînii; 3. Sistemul de ridicare a apei la suprafață; 4. Elementele de protejare a fîntînii.

1. *Groapa fîntînii* servește pentru captarea apei. Ea este formată dintr-o galerie verticală cu secțiune circulară sau pătrată, avînd o deschidere de 140—200 cm. Groapa realizează accesul de la suprafața solului la pînza de apă freatică. Fîntînile cercetate sînt bogate în apă datorită faptului că groapa pătrunde adînc în stratul freatic, iar în caz că acest strat este subțire, atunci prin adîncirea gropii în stratul impermeabil cu 80—100 cm se realizează un adevărat rezervor de acumulare, în care se adună apa în intervalul cînd nu se exploatează fîntîna.

Gropile fîntînilor în zonele geografice studiate sînt căptușite cu piatră de rîu sau, mai nou, cu inele de beton. Spațiile dintre pietre se acoperă în timp cu diferite varietăți de mușchi, care în condițiile umidității din fîntînă se dezvoltă abundent și protejează în oarecare măsură fîntîna de infiltrarea impuri-

https://biblioteca-digitala.ro

tăților în groapa fîntînii. În prezent se utilizează numai căptușeală din inele de beton, care asigură într-o mai mare măsură igiena fîntînilor. Gropi de fîntîni căptușite cu cărămidă, scîndură sau trunchiuri de copaci, pe teritoriul studiat nu am găsit. Oricare ar fi căptușeala fîntînii, aceasta se sprijină pe niște tălpi realizate din bîrne de gorun, care se așază în fundul gropii. Bîrne asemănătoare se pun și pe marginea superioară a căptușelii, deasupra solului pe care se va ridica corpul fîntînii.

2. *Corpul fîntînii*, denumit local ,,ghizd" sau ,,ghizde" (ghizduri) prezintă mai multe variante, atît ca formă, cît și ca material de construcție. Am întîlnit fîntîni de formă circulară (Scoarța, Marița, jud. Gorj), pătrată (Cîmpofeni, Costești, jud. Gorj), ori poligonală (Vaideeni), cu ghizde construite din piatră (Dobrița, jud. Gorj), scîndură (Peștișani, jud. Gorj), bîrne (Costești, Baia de Aramă — Mehedinți) ori obezi din lemn de gorun (Novaci, Marița, Polovragi), cît și din ciment (Vaideeni, Izvorul Rece). Chiar și în aceeași localitate se găsesc ghizduri executate din diferite materiale : cele mai vechi fiind construite din bîrne, mai noi din scîndură, iar cele recent făcute sînt în mjoritatea cazurilor din ciment.

3. *Modul de ridicare a apei* prezintă multe sisteme, de la forma cea mai simplă — cînd găleata se scoate cu mîna, cu ajutorul unei frînghii sau a unei prăjini pînă la sistemele de ridicare cu cumpănă, cu roată, ori cu scripete, toate acestea avînd și ele nenumărate variante. Același tip de fîntînă, chiar și aceeași variantă în unele localități poartă denumiri diferite, ceea ce îngreuiază mult clasificarea lor. Sistemul utilizat pentru ridicarea apei la suprafață este legat de profunzimea pînzei de apă freatică.

Forma cea mai simplă de ridicare a apei din fîntînă am întîlnit-o la Stroești, jud. Vîlcea și în satul Marița. Aici, apa fiind la o adîncime relativ mică, de 3—4 m, găleata se scoate cu o frînghie simplă ținută în mînă. Probabil datorită acestui fapt, se folosesc în loc de vadră, care are o greutate mai mare, căldărușe de 3—4 litri executate din tablă. În astfel de cazuri, ghizdurile fîntînii sînt făcute în general din scîndură. O variantă a acestui mod simplu de scoatere a apei am găsit-o la Ieșelnița jud. Mehedinți. Aici, găleata se introduce în fîntînă cu ajutorul unei prăjini lungi de 2—3 m, prevăzută la capăt cu un cîrlig de care se atîrnă vasul.

Mecanismul cel mai simplu, folosit din bătrîni la scoaterea apei din adîncimi este cumpăna, bazată pe sistemul pîrghiei cu contragreutate. Acest sistem se utilizează pînă la 8—12 m adîncime. Fîntînile cu cumpănă nu au prezentat mari diferențieri pe teritoriul cercetat. Chiar și denumirile părților componente sînt identice. Bîrna care susține cumpăna propriu-zisă — numită furcă — în majoritatea cazurilor este formată fie dintr-un lemn bifurcat (Runcu) , fie prin fixarea a două bîrne de vîrful unui stîlp de o parte și de alta a acestuia, cu ajutorul unor cuie de lemn sau de fier prin care se creează spațiul în care balansează cumpăna (Polovragi). Cumpăna, mai subțire în partea unde se fixează ,,lumînarea" se îngroașe în partea opusă cu contragreutate, pentru a echilibra greutatea apei scoase din fîntînă. De partea liberă a lumînării se fixează prin inele de fier găleata, cu care se scoate apa. Mișcarea de balansare a cumpănii pe furcă este asigurată printr-un ax de lemn sau de fier numit fus. Acesta străpunge brațele furcii (Polovragi), sau se sprijină pe extremitățile lor libere (Runcu) și reprezintă punctul de reazim pentru cumpănă. Modul în care cumpăna se fixează de fus este diferit. În satul Bobu, comuna Săcelu, jud. Gorj, cumpăna este prinsă de fus cu ajutorul unei limbi de fier. În comuna Arcani, precum și în comuna Runcu, paralel cu corpul cumpănii, pe o lungime de 80—100 cm, se fixează prin două ,,fiulări" (cuie de lemn) o ,,policioară" ușor șlefuită. Prin gaura scobită la mijloc trece fusul pe care se sprijină propriu-zis cumpăna. Sistem asemănător de fixare găsim și la Stroești, jud. Vîlcea.

Apărute cu mult după fîntîna cu cumpănă, *fîntînile cu roată* se bazează pe transformarea mișcării rotative într-o mișcare rectilinie pe verticală. Ele cunosc o mai mare răspîndire în părțile deluroase, unde apa trebuie ridicată de la o adîncime relativ mai mare, de 12—20 m. În cazurile cînd pînza de apă freatică se găsește la o mai mare adîncime, nu se poate utiliza cumpăna, deoarece ar necesita brațe foarte lungi, a căror mînuire nu este posibilă. În asemenea cazuri s-a recurs la folosirea fîntînilor cu roată.

Găleata cu apă se ridică din adîncul gropii, fiind trasă cu un lanț de fier care se înfășoară pe un fus cilindric ; înfășurarea lanțului pe fus este asigurată prin învîrtirea acestuia în jurul axului longitudinal cu ajutorul unei piese auxiliare : mîner, răsuc sau roată, care face corp comun cu fusul. Fusul se confecționează din lemn de esență tare. El are formă cilindrică tie pe toată lungimea lui, fie numai la mijloc, unde primește spirele lanțului (ex. satul Marița). La cele două extremități, fusul este subțiat și rotunjit sub formă de ax, care se sprijină pe cîte un lagăr simplu cuprins în stîlpii verticali, fixați de o parte și de alta a ghizdului. Una din extremitățile fusului se prelungește și dincolo de lagăr. Pe această prelungire se fixează rigid piesa motoare.În unele locuri, extremitățile fusului se întăresc cu inele de fier. Prin înfășurarea repetată a lanțului întins puternic de greutatea găleții cu apă, fusul se roade relativ repede. Din acest motiv se obișnuește în numeroase cazuri să se fixeze paralel cu axa fusului apărătoare (întăriturî) de fier bătute în lungul fusului, la distanța de 3—10 cm una de alta (Novaci)sau din lemn (Polovragi).

Mînerul sau manivela întîlnită la Bistrița — comuna Costești și Runcu, precum și răsucul găsit la Arcani, se confecționează din lemn și, mai nou, din fier. Ele au o răspîndire mai restrînsă. Mai des, pentru învîrtirea fusului este folosită roata. În majoritatea cazurilor se folosesc roți obișnuite de căruță cu 8—10 spițe prinse cu o obadă de fier. În numeroase locuri, mai ales în zona Gorjului, sînt folosite și roți mai mici sau mai mari de fier prevăzute cu manivelă.

O dată cu pătrunderea tehnicii în sate, sistemul de ridicare a apei din adîncime s-a îmbogățit cu o nouă piesă— scripetele, care se fixează în axa fîntînii, deasupra ghizdei. Lanțul de care este fixată găleata se trece prin șanțul roții scripetelui, iar apoi prin acționarea lanțului se ridică apa din groapa fîntînii. Fixa-

https://biblioteca-digitala.ro

rea scripetelui în axa fîntînii se face cu o bîrnă transversală așezată pe doi stîlpi de lemn — uneori sculptați (Novaci), fixați pe corpul fîntînii sau pe un suport în formă de spînzurătoare (Vaideeni), uneori pe o bară de fier curbată și fixată deasupra fîntînii (Dobrița, jud. Gorj).

Acționarea lanțului tras prin scripete pentru ridicarea apei la fîntînile cercetate se face manual, fie direct cu ajutorul unei alte găleți, fie cu ajutorul unui fus.

La Izvorul Rece, Tismana, jud. Gorj etc., ridicarea apei se face trăgînd lanțul direct cu mîna; în acest caz la acțiunea forței necesare pentru a învinge rezistența exercitată de greutatea apei contribuie și greutatea corpului persoanei care acționează, ușurînd efortul.

În numeroase cazuri, ridicarea apei cu scripetele se face cu ajutorul fusului acționat la fel ca și în cazul fîntînilor cu roată. La Crasna din Deal (Cărpiniș, jud. Gorj), fusul este amplasat la marginea ghizdei. Alteori, fusul este fixat pe un suport de bîrne, instalat la o distanță de circa 1 m de groapă și pe care este fixată și spînzurătoarea care ține scripetele în axa fîntînii.

În comunele Vaideeni, Polovragi, forța umană necesară pentru ridicarea apei din fîntînă a fost parțial înlocuită prin fixarea unei alte găleți la celălalt capăt al lanțului trecut peste scripete.

În ultimii 10—15 ani a pătruns la sate — deocamdată sporadic — fîntîna cu pompă; aceasta este montată pe un postament de ciment și asigură o mai bună izolare a apei de mediul înconjurător, corespunzînd mai mult normelor igienice (Lăpușnicel, jud. Caraș-Severin, Novaci).

4. *Elementele de protejare a fîntînii.* Exigența populației față de apa potabilă precum și simțul ei estetic se reflectă prin numeroasele amenajări făcute împrejurul și deasupra fîntînii, în vederea protejării ei.

La fîntînile cu cumpănă, din cauza înălțării cumpenei, posibilitățile de protecție sînt mai reduse și se restrîng la acoperirea ghizdurilor cu un capac de scîndură. Capacul poate fi confecționat dintr-o singură bucată sau din două, poate fi complet liber sau fixat cu balamale.

Fîntînile cu roată pe teritoriul cercetat — cu mici excepții — sînt acoperite și în multe locuri împrejmuite cu gard.

La Costești, fîntînile cu roată — construite în majoritate din ciment și așezate pe postament de beton — sînt înconjurate cu „ulucă", un gard de formă uneori hexagonală. Pe stîlpii așezați în colțurile hexagonului sînt prinse grinzile și căpriorii acoperișului de șiță în șase ape. Pe lîngă această apărătoare a fîntînii însăși, ghizdurile fîntînii sînt acoperite cu un „astupuș" cu două capace, care se deschid la mijloc în două. La Marița, acoperișul de șiță în patru ape umbrește un ocol de 4,40 × 5,30 m, înconjurat de lănțeți de fag bătuți pe blăni. Înăuntru, față în față cu intrarea, se află și o „canapea" așezată pe popice.

La Novacii Străini, pe Dealul Țiganilor și la Săcelu, județul Gorj, fîntînile au acoperișuri din șindrilă. La Novacii Români și la Cărpiniș, sub acoperișul în patru ape regăsim „blana de fîntînă" așezată pe trei butuci, unde se odihnesc femeile pînă le vine rîndul la fîntînă. La Cărpiniș, fîntîna se acoperă cu „fundul fîntînii" un acoperiș mobil care alunecă pe două stinghii fixe. Sînt cazuri cînd acoperișul glisant din două blăni alunecă deasupra fîntînii pe niște stinghii special construite (Stroești).

La Românii de Jos, „puțul cu roată" este împrejmuit numai din trei părți.

În multe alte comune, cum ar fi Crasna din Deal, Călugăreni, jud. Gorj, Topleț, Rudăria, Lăpușnicel, jud. Caraș-Severin, fîntîna nu se împrejmuiește cu gard, în schimb este înzestrată cu o apărătoare care se ridică pe ghizdurile fîntînii, în formă de prismă cu baza pătrată terminîndu-se în formă piramidală, cu un acoperiș în patru ape, fiind în acest fel complet închisă.

În categoria fîntînilor bine protejate amintim și fîntînile cu roată de dimensiune mică (înalte de circa 160 cm), complet acoperite cu scîndură sau cu un zid de cărămidă și țiglă. Unele din aceste fîntîni — denumite la Rudăria „bunari" — au două deschizături: printr-una se scoate găleata iar prin cea de a doua curge afară apa într-un valău care servește la adăpatul păsărilor.

Am amintit la început că populația din regiunea cercetată prezintă o exigență sporită față de calitățile igienice ale apei, fapt de altfel caracteristic poporului din întreaga țară. Deși majoritatea fîntînilor construite cu zeci de ani în urmă nu corespund întru totul cerințelor sanitare, totuși se recunoaște preocuparea din partea populației pentru a obține o apă potabilă corespunzătoare din punct de vedere igienic.

Amplasarea fîntînilor reflectă o bună orientare în majoritatea cazurilor. Ele sînt plasate cît mai departe de sursele posibile de infectare.

În comunele Călugăreni, Prigor, Rudăria, Topleț, Baia de Aramă, fîntînile sînt acoperite, la Costești, Marița, Novaci etc. sînt protejate cu adevărate holuri.

Numeroase fîntîni, deși sînt acoperite, mai sînt prevăzute și cu capace: „astupuș" (Topleț), „fund" (Cărpiniș), „oblun" (Dobrița, Arcani).

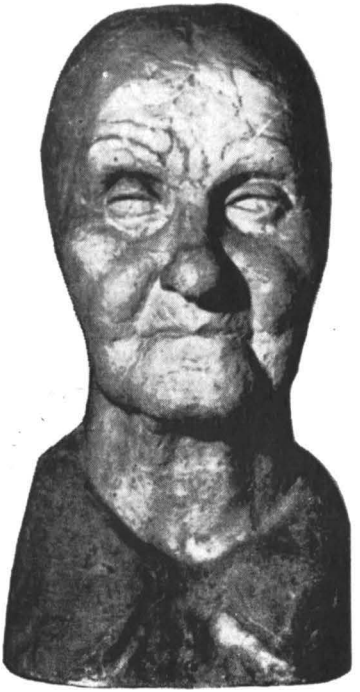
În vederea prevenirii pătrunderii apelor de suprafață în fîntînă, se obișnuiește ca terenul din jurul fîntînii să fie înclinat de la fîntînă spre exterior. Astfel, în comuna Costești există adevărate postamente, formate din lespezi de piatră, sau de ciment, prevăzute cu scurgeri. Înainte de a turna cimentul, se bate bine pămîntul, acoperindu-l adesea cu un strat de argilă care este impermeabilă.

Peste tot fîntînile au găleți proprii. Nu am găsit nici o fîntînă pe teritoriul cercetat unde să fie utilizate pentru scoaterea apei gălețile oamenilor. Utilizarea cănilor publice la fîntîni — pe lîngă reflectarea spiritului de ospitalitate al poporului nostru — a avut drept scop de a preveni consumul apei direct din găleată. În această direcție, o formă mai evoluată am găsit în numeroase locuri din Banat, unde fără a se scoate găleata din apărătoare, apa este turnată într-un valău, din care printr-o țeavă se scurge la exterior ceea ce confirmă încă odată exigența populației față de calitățile igienice ale apei potabile.

https://biblioteca-digitala.ro

PERIOADA DE ÎNCEPUT A SCULPTORULUI ROMUL LADEA

Horia MEDELEANU



CAP DE BĂTRÎNĂ, (Muzeul județean Arad)

DURERE

După marea înfăptuire de la Alba Iulia, Aradul atrage o seamă de tineri intelectuali, dornici să se manifeste pe acest sol frămîntat de atîtea inițiative luminoase în trecutul cultural și politic al românilor de dincoace de Carpați. Acești tineri intelectuali aduc cu ei febra unor căutări artistice înnoitoare, tentația unor noi zări culturale. În climatul generat de prezența lor în Arad, descinde, prin 1922, acela care avea să aducă artei statuare românești cel mai frumos dar al Transilvaniei după Unire : Romul Ladea.

Este îmbrățișat imediat cu dragoste și încredere, nedesmințite de-a lungul vieții, de grupul de redactori de la ,,Solidaritatea", primul ziar românesc din Arad, după Unire, întemeiat în 1922 de Aron Cotruș, Al. Popescu-Negură și Tiberiu Vuia. Pe aceștia, și ceva mai tîrziu, pe Ion Montani de la ,,Tribuna Nouă", trebuie să-i bănuim ca autori ai articolelor nesemnate, consacrate lui Ladea în publicistica arădeană.

Cei vreo patru ani și jumătate petrecuți de Ladea la Arad, constituie perioada de formare a personalității sale artistice, care avea să se cristalizeze după 1927, cînd părăsește orașul începuturilor, pentru a se stabili la Cluj. În răstimpul de la Arad, Ladea va primi cîteva imbolduri artistice, care îi vor alimenta propria meditație și îi vor declanșa acel ,,daimonion", pe care îl purta în străfundurile ființei sale, pentru că dincolo de înfiuririle suferite, Ladea nu este produsul niciunei școli cu cataloage și cunoștințe administrate farmaceutic în pilule didactice.

În cenaclul literar-artistic[1], din care face parte alături de Al. T. Stamatiad, Al. Popescu-Negură și Tiberiu Vuia, tînărul Ladea pomenea adeseori numele marelui maestru al impresionismului francez, Rodin, pe care îl lua îndreptar pentru căutările sale din acea vreme, precum și numele lui Bourdelle și Meštrović. Lucrările executate la acea dată (dintre care un *Cap de copilă* de la Muzeul județean Arad, sau unele portrete din colecția Al. Popescu-Negură din Arad), departe de o viziune expresionistă, cum consideră un cercetător recent[2] al operei lui Romul Ladea, denotă preocuparea tînărului artist pentru modelajul rodinian. El caută să imprime formelor căldură sufletească, să confere suprafețelor vibrație lirică,

[1] Cenaclul, întiințat de poetul Al. T. Stamatiad și intitulat cu oarecare cochetărie ,,Salonul literar-artistic", pledează pentru o orientare estetică modernă și combate unele îngustimi regionaliste în literatură și artă (Aceeași orientare este exprimată de prima revistă arădeană după Unire, ,,Salonul Literar", datorată aceluiași Stamatiad).

[2] N. Crișan, *Romul Ladea*, Ed. Meridiane, Buc., 1968, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro

să *„închidă un sentiment într-un muşchi"* aşa cum făcea în arta sa, Rodin. Această împrejurare nu a rămas neremarcată de către cronicarii de artă ai vremii. În urma unei expoziţii colective, la Cluj, în care Romul Ladea a figurat cu cîteva lucrări, ziarul „Solidaritatea" din Arad inserează, în numărul din 23 mai 1923, un fragment dintr-o cronică apărută într-un ziar clujean (din păcate fără să indice autorul, dar care, după afirmaţiile contemporanilor, ar fi Lucian Blaga) Citäm la rîndul nostru : *„Adevărata revelaţie a expoziţiei e însă tînărul Ladea. Din puţinele lucrări aduse aci pentru a fi privite vezi mîna sigură a impresionistului, care nuanţează expresia figurii omeneşti cu o desăvîrşită intuiţie. Avem tot dreptul să credem în individualitatea sa. E aci un început prea sigur, decît să nu ne exprimăm bucuria. Dacă tînărul, foarte tînărul sculptor va avea prilejul să-şi desăvîrşească prin studiu în străinătate ceea ce ştie numai din el nu ne îndoim de marele sculptor viitor."*

În luna august 1923, Romul Ladea întreprinde o călătorie de studii „ à la Panait Istrati"[3] ; o *iniţiativă particulară* (o listă de subscripţii, n.n.) *i-a dat posibilitatea artistului de a vedea, în treacăt, Berlinul şi Parisul.*[4]

După vreo trei săptămîni Romul Ladea se întoarce la Arad, cu gîndul mărturisit de a obţine o bursă oficială pentru a se perfecţiona la Paris. În aşteptarea ei, se dedică unei munci îndîrjite, adăugînd la preocupările sale, sculptura monumentală. În anul 1924 execută pentru Palatul cultural din Arad *Bustul lui A. D. Xenopol*, iar pentru oraşul Baia de Criş, *Bustul lui Avram Iancu*. La 31 august 1924, în cadrul serbărilor prilejuite de centenarul naşterii eroului, bustul lui Avram Iancu este dezvelit la Baia de Criş[5]. Bustul lui Xenopol, care urma să fie înălţat pe soclu în septembrie 1924, deşi a fost examinat de o comisie de specialişti, *„găsindu-l reuşit şi vrednic de a sta în faţa Palatului cultural"*[6], nu a fost acceptat de Riria Xenopol (influenţată de altfel şi de opinia nefavorabilă şi interesată a sculptorului Dimitriu-Bîrlad), care dorea o înfăţişare „senină" a marelui ei soţ, în timp ce Romul Ladea, dădea dovadă de înţelegere a monumentalului[7] şi realiza un chip de o expresie titaniană.

Între timp, prietenii săi continuă să ducă o campanie în presă pentru a obţine de la oficialităţi o bursă de studii în străinătate, la Roma sau Paris. Datorită unei iniţiative semioficiale, la care se angajează şi municipalitatea Aradului, se realizează strîngerea unui fond, cu care Ladea pleacă la Paris, la începutul lunii decembrie 1924 [8].

La Paris, prima lui grijă a fost să-l vadă pe marele nostru Constantin Brâncuşi, în atelierul căruia a şi lucrat [9]. Colindă muzeele studiind opera unor artişti cu care se simte înrudit temperamental, în special Rodin şi Bourdelle. Desenează mult. Se interesează de sculptura lui Michelangelo şi de desenele lui Leonardo da Vinci[10]. După opt luni — cît a durat această a doua (şi ultima) călătorie de studii din perioada sa de formare — Romul Ladea se întoarce la Arad. Participă la o expoziţie colectivă a artiştilor locali, deschisă la 1 august 1925, cu o singură lucrare mai veche [11]. Această expoziţie este înscrisă în mod eronat ca a doua sa expoziţie personală, în unele cataloage, precum şi în monografia lui N. Crişan [12].

Mai mult de un an de zile după întoarcerea de la Paris, va lucra Ladea la realizarea primei expoziţii personale din cariera sa artistică. La începutul lunii aprilie 1926 , în atelierul său din strada Badea Cîrţan, din Arad, poposeşte Lucian Blaga, care îl felicită călduros, remarcînd în mod special lucrarea *Durere*[13] şi mărturisind unui reporter că *„în Arad se înalţă puternic una din vigoriile artei noastre de mîine"* [14].

La 17 octombrie 1926, se deschide, la Palatul cultural din Arad, prima expoziţie personală a lui Romul Ladea. Expoziţia constituie un bilanţ al perioadei de început a tînărului artist. Ea cuprinde 19 lucrări de sculptură precum şi un număr de schiţe şi desene executate la Paris. [15] Sînt prezentate, în această

---

[2] Vezi nota 1.

[4] *Romul Ladea*, (articol nesemnat), în „Cuvîntul Ardealului", Arad, 15 aprilie 1926, p. 2.

[5] Vezi „Tribuna Nouă", Arad, 19 august 1924, p. 3.

[6] „Tribuna Nouă", Arad, 16 decembrie 1925, p. 2.

[7] Lucrarea, turnată în bronz, se află în colecţia Muzeului judeţean Arad.

[8] *Pentru unul care a plecat* (articol nesemnat), „Tribuna Nouă", Arad, 14 decembrie 1924, p. 1.

[9] Vezi nota 5.

[10] Într-o scrisoare din 25 februarie 1925, către prietenul său Gheorghe Groza — sculptorul arădean din aceeaşi generaţie, care studia în acel timp la Roma — îi cere acestuia albume cu reproduceri bune după statuile lui Michelangelo şi după desenele lui Leonardo, promiţîndu-i, la rîndul său, reproduceri după lucrările lui Rodin.

[11] Vezi cronica expoziţiei în „Tribuna Nouă", Arad, 5 august 1925, p. 3.

[12] N. Crişan, *op. cit.*, pag. 17. Lucrarea cuprinde şi alte date eronate, în legătură cu perioada de început a lui Ladea. Menţionăm cîteva : Ladea nu a absolvit Şcoala normală la Arad şi nu a deschis prima expoziţie personală la Arad, în 1923 şi a doua în 1925. Tematica primei expoziţii (deschisă la 17 octombrie 1926) nu oglindeşte *„o parte din mizeriile observate în jur de artist"*, iar lucrările din această perioadă nu înfăţişează *„invalizi, schiopi, mutilaţi* ca *„în opera înaintaşilor şi profesorilor săi, Paciurea, Medrea, O. Han"* (cu care, de fapt, arta lui Ladea nu prezintă asemănări, n.n).

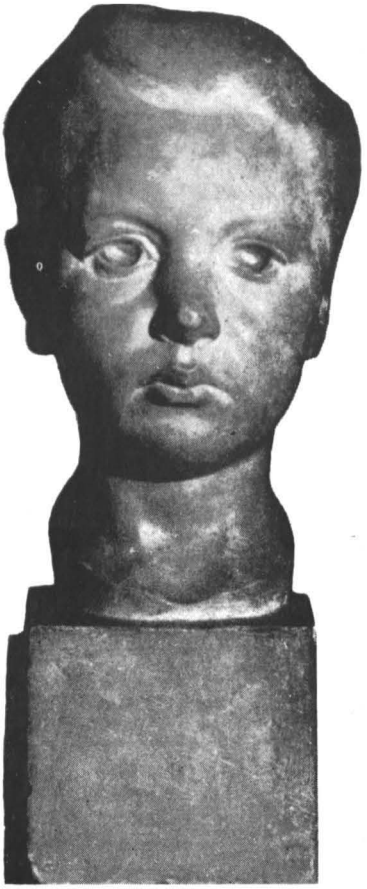
[13] Aceasta lucrare este reprodusă în revista „Banatul", Timişoara, an. 1, 1926, nr. 5, p. 4. În catalogul primei expoziţii personale figurează cu titlul *Expresie.*

[14] Vezi nota 5.

[15] a) Catalogul expoziţiei : *1. Cap de expresie ; 2. Strîmbă Lemne ; 3. Expresie ; 4. Cap de studiu ; 5. Semănătorul ; 6. Mama ; 7. Cap de copilă ; 8. Portretul mamei mele ; 9. Cap de copilă ; 10. Un om bătrîn ; 11. Nud ; 12. Nud ; 13. Cap de studiu ; 14. Portretul medicului Olariu ; 15. Guguleţ ; 16. Cicuca ; 17. Portretul d-şoarei Panian ; 18. Portretul tînărului Sperneac ; 19. Portretul d-nei Boţiş Schiţe, desene.*

b) Din această expoziţie, în colecţia Muzeului judeţean Arad se află lucrările : *Mama* (înregistrată cu titlul *Maternitate*) şi *Cap de copilă.*

https://biblioteca-digitala.ro



CAP DE COPILĂ, (Muzeul județea Arad)

MATERNITATE, (Muzeu județean Arad)

expoziție, cîteva *capete de copii*, tratate cu gingășie, două nuduri și cîteva portrete de o expresie adîncită (*Portretul mamei artistului* din colecția Al. Popescu-Negură, Arad), în care își face loc acea îngîndurare, specifică portretisticii lui Romul Ladea din anii de maturitate. Tratarea plastică se înscrie pe linia influenței lui Rodin, dar cu un timbru propriu. Mai interesante ni se par cîteva *capete de expresie* și *capete de studiu*, ce tind spre o stilizare în care trebuie să citim imboldul primit în atelierul lui Brâncuși, iar o *Maternitate* de la Muzeul județean Arad, evocă puternic, în tratarea chipului, *Muza adormită*.

De la început, însă, stilizarea efectuată de Ladea poartă o notă caracteristică din care se va dezvolta marca personalității sale, de o tăioasă originalitate în sculptura românească. Ca să folosim termenii blagieni, am putea spune că în timp ce la Brâncuși stilizarea este străbătută de tendința spre absolut, sub unghiul ,,stihialului", Ladea operează o stilizare care se menține în limitele ,,tipicului". Mai notăm un fapt semnificativ. Cel care a creat, în plină maturitate artistică, acea piesă antologică în arta românească care este *Iovan Iorgovan* — întîlnindu-se astfel pe o cale personală cu Brâncuși în valorificarea folclorului nostru — aduce încă în prima sa expoziție o lucrare plină de interes în acest sens, compoziția *Strîmbă-Lemne*, semn că Ladea purta în adîncul său lumea de mituri a satului românesc.

Departe de a putea fi considerată o etapă nesemnificativă și neconcludentă în cariera maestrului, perioada arădeană a începuturilor lui Romul Ladea merită toată atenția cercetătorului. Cronicarul primei sale expoziții avea dreptate cînd spunea : ,,*Prima expoziție a sculptorului Romul Ladea înseamnă pentru artist prima etapă pe drumul gloriei, iar pentru noi, cetățeni ai Aradului, o mulțumire că din rîndurile noastre s-a desprins omul care în cel mai scurt timp va însemna o mîndrie națională*"[16].

[16] *Expoziția sculptorului Romul Ladea*, articol nesemnat, în ,,Cuvîntul Ardealului", Arad, 21 octombrie, 1926, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro

MUZEUL DE ISTORIE NATURALĂ DIN BUDAPESTA

Vasile IACOB, Carol NAGLER

Străveche instituție de cercetare științifică, Muzeul de istorie naturală din Budapesta adăpostește între zidurile sale importante colecții de antropologie, zoologie, botanică și mineralogie, reprezentînd strădania a numeroși și pasionați cercetători din domeniul științelor naturii. Datorită muncii acestora, desfășurate de-a lungul unui veac și jumătate, continuate și în prezent de cadre cu înaltă calificare, s-au creat colecții bogate și cuprinzătoare și s-a organizat o expoziție de un înalt nivel științific și estetic, realizări obținute într-o manieră modernă de prezentare prin aplicarea unor soluții muzeotehnice adecvate.

O succintă trecere în revistă a secțiilor muzeului ne va da o idee de ansamblu asupra multitudinii de probleme abordate în cadrul expunerii.

La prezentarea lumii minerale s-a adoptat criteriul proprietăților fizico-chimice, evidențiindu-se caracteristicile fiecărui grup în parte. Un material complementar adecvat — texte, schițe, grafice — întregește și mai mult cunoștințele vizitatorului oprit în fața fiecărei vitrine.

Ca exponat principal domină, în mijlocul unei săli, un enorm cristal de ametist adus din Brazilia.

Secția se încheie printr-o trecere în revistă a celor mai valoroase lucrări de geologie ale specialiștilor maghiari și a unor eșantioane de roci descrise de aceștia. Culoarul prin care se trece spre secția de paleontologie este folosit pentru prezentarea cercetătorilor din acest domeniu.

Materialul paleontologic este expus în vitrine de centru și de perete, apelîndu-se la unele reconstituiri sau la grafice, hărți și picturi, pentru a crea privirea de ansamblu asupra acestei lumi demult dispărute. Secția de faună a Ungariei începe cu un scurt istoric al animalelor care au pierit în ultima perioadă de pe acest teritoriu, dîndu-se și unele referiri asupra protejării unor specii pe cale de dispariție.

Din dorința de a cuprinde cît mai multe probleme de biologie, precum și pentru prezentarea cît mai completă a faunei, se folosesc două metode de expunere :

1. În vitrine de perete folosite mai ales pentru nevertebrate, se scoate în evidență — prin material original, dar și prin fotografii, mulaje, desene, schițe etc. — ideea evoluției, rolul acestor animale în natură (transmițători de boli, paraziți, folositori și dăunători în agricultură etc.) precum și unele probleme de biologie (variabilitate, ereditate ș.a.).

2. Prin intermediul celor 25 de diorame de mărimi diferite, folosite în special pentru fauna vertebratelor, se urmărește fauna diferitelor biotopuri, de la viața în apă pînă în regiunile înalte, unde trăiesc urșii și mistrețiii.

Pentru obținerea unui efect vizual cît mai veridic, care să transpună pe vizitator în mediul de viață al acestor animale, se folosește pictura pe cele trei laturi ale dioramei, urmărindu-se racordarea cît mai perfectă a materialelor din diorama cu fundalul propriu-zis.

Mediul natural este creat din material autentic, preparat în mod corespunzător, dar și din material artificial, atît de bine prelucrat, încît sugerează perfect naturalul.

Dacă spațiul acordat acestei secții ar fi fost mai mare, avînd în vedere multitudinea de probleme pe care le ridică viața însăși, organizatorii ar fi putut să țină cont și de principiul unității de acțiune, nu numai de principiul unității ecologice.

Se evitau astfel inadvertențe ca acelea din diorama în care sînt expuse vulpea și puiul de iepure sau din diorama unde sînt mai multe păsări — majoritatea în poziție de repaus — alături de *Aquila heliaca* și *Accipiter nisus*, făcîndu-se abstracție de faptul că este vorba de răpitor și prada sa. Aceste inadvertențe sînt explicabile numai prin faptul că, pe un spațiu relativ redus, se prezintă fauna Ungariei în tot ansamblul ei.

Pentru ca muzeul să atragă necontenit vizitatori, se organizează periodic expoziții temporare, valorificîndu-se materialele din depozite sau piesele nou colectate. Aceste expoziții sînt adesea însoțite și de conferințe cu proiecții. La plecarea din expoziție, publicul vizitator are posibilitatea să-și procure diverse materiale științifice și de popularizare, de la standul muzeului, într-o gamă variată și bogată.

Scurtul popas petrecut în mijlocul lucrătorilor de la Muzeul de istorie naturală din Budapesta a constituit și un util și fructuos schimb de păreri în domeniul muzeografiei.

https://biblioteca-digitala.ro

MUZEUL DE ISTORIE NATURALĂ DIN MILANO

Margareta MOȘNEAGĂ

Muzeul de istorie naturală din Milano este cel mai vechi muzeu din acest centru italian, depășind un secol de existență și avînd o binemeritată faimă internațională.

Punctul de plecare spre actualul muzeu l-au constituit, de prin anul 1838, ample colecții ale unor nobili milanezi, dintre care unul, profesorul de botanică Giorgio Jan, i-a și fost prim director.

Muzeul s-a deschis pentru public în anul 1844, trecînd prin diferite sedii, pînă cînd i s-a construit un local special, în 1893, amenajările interioare continuînd pînă în 1919.

Prin valoarea și importanța colecțiilor sale, muzeul respectiv era considerat pînă în 1943 drept unul din cele mai de seamă muzee europene. Posedă colecții din toate ramurile științelor naturii, printre care și numeroase *tipuri*, deci exemplare ce au servit specialiștilor pentru cea dintîi descriere a speciilor respective.

Din păcate, în august 1943, un incendiu provocat de bombardamente a distrus aproape complet clădirea, toate materialele din expoziția de bază și o parte din colecțiile de studiu. Dar, datorită muncii pasionate a colectivului, pe baza fondurilor și ajutorului tehnic acordat de autoritățile milaneze, precum și prin contribuția unui mare număr de donatori, muzeul a fost reconstruit (pe scheletul rămas de la vechea clădire), iar din 1952 porțile sale au fost din nou deschise pentru public.

După cum reiese din ghid, muzeul are drept scop să contribuie la progresul și difuzarea cunoștințelor despre natură.

Activitatea instructiv educativă este asigurată prin atragerea unui mare număr de vizitatori (circa 150 000 anual) și printr-o intensă propagandă științifică datorată publicațiilor, conferințelor și consultațiilor.

Activitatea științifică se concretizează în sporirea, conservarea și cercetarea bogatelor colecții de studiu accesibile specialiștilor din toată lumea, precum și prin lucrările de cercetare originală ale personalului de specialitate, care are la dispoziție o bogată bibliotecă, accesibilă și specialiștilor din afara muzeului.

Muzeul cuprinde secții de mineralogie, geologie-paleontologie și zoologie, repartizate în cele paisprezece săli de la parter și etajul I. (la etajul II, III și în una din aripile etajului I se află biblioteca, laboratoarele, sala de conferințe, iar la subsol depozitul științific).

Pentru ușurarea vizitării, exponatele poartă numere progresive, cele rare sînt marcate printr-un dreptunghi roșu, iar cele de importanță majoră poartă una sau două steluțe. Litera „F", pe fond roșu, scoate în evidență piesele care sînt prezentate mai amănunțit prin „Fonoghidul" portativ (care se ia de la poartă — contra unei taxe). Nu există îndrumători, fiecare sală avînd un supraveghetor în uniformă.

În *secția de mineralogie* sînt două grupe de exponate: pentru cele 10 vitrine așezate de-a lungul pereților au fost alese cele mai reprezentative mostre din lumea minerală (de exemplu: un cristal enorm de topaz, în greutate de 40 kg). Vitrina care atrage cel mai mult atenția este cea cu nr. 8, pentru că are în interior o instalație menită să demonstreze radioactivitatea unor minerale și roci. Cuprinde: un disc mobil din plexiglas pe care sînt fixate zece mostre de minerale și roci, care, prin rotația discului, sînt aduse succesiv în dreptul unei sonde Geiger-Müller. La trecerea prin dreptul acesteia a pechblendei — singurul exemplar radioactiv — se pune în mișcare acul aparatului, se aprinde un bec și se aud semnale sonore în difuzorul fonoghidului (instalația a fost donată muzeului de inginerul Marchioli din Milano). În această vitrină se află și o machetă a structurii atomului.

Vitrine speciale cuprind minerale din două localități celebre: Val Malenco din Alpi și Baveno de lîngă lacul Maggiore.

În centrul sălii, alte 12 vitrine cuprind minerale în ordine sistematică, vitrinele fiind însemnate cu cifre romane progresive (elemente, sulfuri, compuși halogenați, oxizi, carbonați, sulfați, fosfați, silicați etc.).

Se mai expun: minerale radioactive, pietre prețioase, modele ale diamantelor celebre, precum și o colecție de pietre prețioase sintetice (greu de deosebit de cele naturale), sau minerale folosite ca ornament.

Secția de geopaleontologie-expune în prezent materiale de petrografie, paleoantropologie precum și numeroase piese de paleontologie. Deși acest sector urmează să fie total reorganizat, unele aspecte merită să fie menționate. De notat că, în majoritate, exponatele sînt prezentate în vitrine de tip vechi, ale căror schelete au fost salvate de la incendiul din 1943.

Atrage atenția vitrina cu resturile fosile preumane și umane de la cele mai vechi pînă la cele mai recente.

În continuare, vizitatorul este impresionat de scheletul unui *Ursus spelaeus* descoperit într-o grotă din carstul triestin precum și de enormele ouă fosile: unul de *Aepiornis* (30 × 20 cm), provenit din Madagascar, altul de *Strutiolithus* (18 × 14 cm) adus din China septentrională.

Dintre reptilele fosile menționez două exemplare de *Pachypleurosaurus edwardsi* (reptilă acvatică — strămoș al Plesiosaurilor), admirabil conservate într-un șist bituminos, *Asketosaurus italicus*, *Lariosaurus balsami*, provenind toate din triasul alpin italian.

https://biblioteca-digitala.ro

Tot aici este expus și unicul dinosaur autentic din Italia — *Kritosaurus notabilis* (lung de 7,50 m) provenit din cretacicul canadian (din această specie se cunosc în lume doar 3 exemplare). Muzeul mai prezintă o reconstituire (în mărime naturală) a unui craniu de *Tyranosaurus rex*, precum și a unui *Tyranosaurus* întreg (1/20 din mărimea naturală).

Peștii fosili sînt reprezentați printr-o serie de exemplare splendide — provenite dintr-un celebru punct fosilifer de lîngă Verona — Monte Bolca — unde s-au conservat perfect în calcarele marnoase de vîrstă eocenă.

După ce vizitatorul ia contact cu exemplarele fosile susmenționate, pătrunde într-o sală (realizată după cele mai moderne criterii), unde sînt ilustrate principalele probleme ale paleontologiei.

În primul sector se dă definiția paleontologiei, se scoate în evidență importanța ei, precum și ramurile ei componente (paleozoologia, paleobotanica și paleoantropologia), încheindu-se cu noțiunea de „fosilă" și cu descrierea condițiilor de fosilizare.

Sectorul II demonstrează posibilitățile de reconstituire a climei din trecut, interesant fiind scheletul de *Alca impennis*, specie nordică, actualmente stinsă, dar care datează din cuaternarul superior din Italia meridională, demonstrînd astfel clima rece din acea perioadă.

Sectoarele III și IV scot în evidență modul în care fosilele pot servi pentru determinarea vîrstei relative a rocilor. Aici, într-o vitrină, sînt prezentate două exemple concrete : unul bazat pe evoluția amoniților și celălalt pe cea a proboscidienilor fosili (vitrina cuprinde : stratificarea, fosilele originale respective și arborii genealogici, alături de reconstituirea aspectului exterior, în cazul proboscidienilor).

În al treilea exemplu concret se folosesc foraminiferele drept criteriu de datare a rocilor, scoțînd în evidență importanța micropaleontologiei.

Sectorul V demonstrează cum permit fosilele reconstituirea mediului din trecut (exemplu : moluștele salmastre—laguna, aricii de mare — un litoral marin stîncos etc.).

În sectorul VI sînt date exemple cu privire la posibilitatea reconstituirii unor peisaje geografice. cum ar fi stabilirea limitelor de extindere a golfului marin pliocen din actuala vale a Padului, prin folosirea numeroaselor depozite de moluște marine descoperite aici.

Sectorul VII ilustrează contribuția fosilelor la stabilirea evoluției diferitelor grupe de viețuitoare. Ca exemplu, se prezintă vitrina cu evoluția calului.

Sectoarele VIII și IX sînt dedicate evoluției vertebratelor și a unor nevertrebrate.

Vitrina cu panoul evoluției vertebratelor are însemnate în dreapta și în stînga erele și perioadele geologice, cu durata aproximativă (în milioane de ani). Fîșii colorate simbolizează marile grupe de vertebrate fosile și actuale. În lungul lor sînt fixate resturi fosile ale grupelor respective, liniile punctate reprezentînd legăturile ipotetice dintre grupe.

Pe linia superioară (pe fond azuriu) este înfățișat cuaternarul și prezentul cu animalele ce reprezintă azi fiecare grupă sistematică.

Steluțele galbene indică exploziile evolutive, triunghiurile cenușii — nodurile evolutive, iar cercurile galbene și cenușii—principalele cuceriri evolutive (acest panou a fost donat muzeului tot de ing. Marchioli — donatorul aparatului Geiger-Müller).

Secția de zoologie, găzduită în zece săli ale etajului I, este organizată deocamdată pe baza mobilierului salvat din incendiu. Mai întîi se prezintă pe scurt istoricul, scopul și modul de organizare a muzeului (de ce nu la început ?).

O primă vitrină ilustrează problemele de ocrotire a naturii, iar în restul primei săli este redată o orientare generală a grupelor de nevertebrate (în ordine sistematică, peștii și batracienii, la care se adaugă o colecție de cuiburi și ouă de păsări.

Sala a II-a cuprinde mamiferele din Italia, prezentate în vitrine mari, cu animale izolate sau în formă de biogrupe.

Sala a III-a găzduiește mamifere exotice, expuse în ordine sistematică. Se pornește de la caracterizarea mamiferelor și scoaterea în evidență a principalelor caractere (dentiție, schelet, reproducere etc.) (de ce nu la cele italiene ?).

Prezentarea începe cu primatele (prosimieni și simieni) și continuă cu Ursidele, Felidele, Mustelidele, Canidele etc.

Sala a IV-a înfățișează, sub forma unor diorame foarte bine executate, 16 biotopuri cu vertebrate terestre italiene. Consider că, dat fiind modul în care s-a realizat legătura dintre prim plan și fundal, merită să fie menționate în amănunt :

1. Insectivore și chiroptere în crepuscul.
2. Coline toscane cu *Lepus europaeus* și *Oryctolagus cuniculus*.
3. Peisaj alpin — vara cu : *Lepus timidus, Mustela herminea* și *M. nivalis*.
4. —Idem—în timpul iernii.
5. Plantație de trestie în zona de baltă cu o familie de *Anas platyrhynchos*.
6. Țărmul mlăștinos al unui golf cu : *Anas clypeata, Anas crecca* și *Anas querquedula*.
7. Zonă din Apenini cu : *Alectoris rufa, Perdix perdix* și *Coturnix coturnix*.
8. Peisaj alpin cu : *Lagopus mutus helveticus* (în penaj de iarnă și toamnă) și *Alectoris graeca*.
9. Marginea unei lagune cu *Philomachus pugnax*.

https://biblioteca-digitala.ro

10. Peisaj de orezărie cu : *Lymnocryptes minimus, Gallinago gallinago* și *Gallinago media.*

11. Marginea nisipoasă a unui fluviu cu diverse charadriide (?).

12. Trestiiș populat de rallide (*Rallus aquaticus, Gallinula chloropus, Porphyrio porphyrio, Fulica atra, Porzana*).

13. Lagună cu : *Sterna hirundo* și *Sterna albifrons, Chlidonias hybrida, Ch. leucoptera* și *Ch. nigra.*

14. Coasta insulei Elba cu : *Puffinus puffinus, Puffinus kuhli* și *Hydrobates pelagicus.*

15. Diverse reptile (*Lacerta viridis, Tarentola mauritanica, Natrix viperina, Coluber longissimus* și *Ophiosaurus apus*).

16. Pîrîu cu amfibii.

Apreciem ca un defect al acestor microdiorame, faptul că animalele din biotop sînt notate cu un număr pe disc alb, chiar în diorama, dîndu-i o notă de artificial, foarte puțin vizibil altfel în realizarea biotopurilor respective.

Sala următoare cuprinde ungulatele artiodactile (Camelide, Girafide, Tragulide, Cervide, Bovide cu antilope și gazele, Hipopotamide și Suide), cele perissodactile (Tapiride și Equide cu asini și zebre) și Proboscidienii. Între Equidele fosile atrage atenția un exemplar împăiat de *Equus quagga* Gmel., zebra sud-africană dispărută de peste un secol.

În altă sală se expun : cetaceele, rozătoarele, edentatele și aplacentarele. O parte din mamifere sînt expuse în vitrine enorme, gen diorama.

Trei săli succesive cuprind păsările exotice și italiene, o colecție foarte bogată, expusă pe baza unor criterii sistematice.

Ca păsări dispărute se expun : exemplare de *Alca impennis* împăiat și un exemplar de pasărea ,,Dodo" reconstituit. În continuare se prezintă : reptilele (aici mi s-a părut interesantă o diorama — în aer liber — cu un enorm șarpe Anaconda în mediul respectiv), întîi cele exotice apoi cele italiene (amfibiile, peștii și nevertebratele se expun — într-o formă provizorie — în sala ce precedă colecția de mamifere).

Spre deosebire de muzeele de stat, la acest muzeu municipal nu se percepe taxă de intrare. El are drept anexă și un acvariu.

În cei 130 de ani de existență a muzeului, personalul științific al acestuia a desfășurat o amplă muncă de cercetare, a publicat numeroase volume din cele mai variate ramuri ale științelor naturale, a dat numeroase cadre din care unele slujesc azi catedrele de specialitate ale universității milaneze.

Muzeul are următoarele cadre de specialitate : 1 director (entomolog), 1 director adjunct ce conduce acvariul (hidrobiolog) și 3 conservatori (doctori în mamalogie, mineralogie și geologie-paleontologie). Personalul muzeului lucrează în strînsă colaborare cu Societatea italiană de științe naturale, care a luat ființă la Milano în 1857 și a avut drept sediu inițial palatul muzeului. În prezent se organizează în comun reuniuni, conferințe, lecții, excursii de documentare și cercetare și se editează publicații. Astfel, apar două periodice cu caracter științific (ajunse la al 105-lea și respectiv la al 55-lea volum). A treia publicație (în aceeași colaborare), ,,Natura", cu caracter de propagandă științifică, este la al 57-lea volum. În sfîrșit, muzeul publică și ,,Revista italiană de ornitologie" (se află la al 36-lea volum). Iată deci o bogată serie de publicații ce au adus muzeului o binemeritată faimă națională și internațională.

Biblioteca are circa 10.000 volume, 36 000 broșuri și 850 periodice (obținute în parte prin schimb), număr ce crește continuu.

Activitatea de propagandă științifică este oglindită în apariția unui mare număr de articole și periodice (exemplu ,,Natura vie", ,,Flora", ,,Viața animalelor", Seria de volume mici 'Misterele naturii"), precum și lucrări voluminoase ca : ,,Mica faună italiană", ,,Păsările Italiei", ,,Mineralele" etc.

Colecțiile științifice ale muzeului ilustrează și ele munca asiduă a personalului său. În prezent, colecțiile cuprind următoarele piese (în afara celor distruse în timpul incendiului) :

Mamifere : circa 4.000 piese (mai ales micromamifere italiene).

Păsări : 24.000 exemplare.

Reptile și amfibii : 4.500 exemplare (Clasica colecție de șerpi din toată lumea a fost și ea distrusă).

Pești : 15 000 piese.

Insecte : circa un milion de exemplare sistematizate în 6.000 cutii.

Crustacee 7.000 exemplare, Miriapode, Arahnide, Moluște, etc.

Mineralogia și petrografia cuprind : 15.000 exemplare (între care 106 meteoriți), paleontologia circa 100.000 exemplare etc.

Toate colecțiile existente cuprind numeroase tipuri, exemplare dispărute sau rare.

Colecțiile de botanică, antropologie și etnologie au fost distruse în totalitate.

Laboratoarele de taxidermie, entomologie, mineralogie, paleontologie, fotografie etc., sînt dotate cu aparatură modernă și folosesc cele mai noi mijloace în sprijinul cercetării (din 1965 se experimentează reproducerea fosilelor cu ajutorul rășinilor sintetice, iar din 1966 s-a început folosirea copiilor din mase plastice la prepararea mamiferelor mari).

Personalul tehnic este alcătuit dintr-un preparator-șef și 3 preparatori (2 pentru entomologie și unul pentru vertebrate), iar cel administrativ din 2 secretari și un bibliotecar.

În concluzie, aș vrea să accentuez faptul că am prezentat acest muzeu urmărind un dublu scop : de a-l face cunoscut și, în final, de a atrage atenția asupra lui celor ce pleacă la specializare că ,,Muzeul civic de istorie naturală din Milano" oferă, cu siguranță, lucruri interesante din toate punctele de vedere.

https://biblioteca-digitala.ro

PRACTICA STUDENȚILOR LA MUZEELE DIN REPUBLICA DEMOCRATĂ GERMANĂ

Joachim AVE
(R. D. Germană)

PRACTICA ÎN MUZEU PENTRU STUDENȚII ÎN PEDAGOGIE

Creșterea intensității conlucrării efective dintre muzeu și școală este o problemă importantă a procesului de învățămînt. Plecînd de la această constatare, din 1963 s-a cerut, în Tezele Grupei de muncă Școală și Muzeu [1] *„întărirea conlucrării cu muzeele... în planul de studiu al universităților, școlilor de specialitate, institutelor pedagogice, institutelor pentru învățători"*. Dacă în Tezele Congresului al VII-lea s-a cerut ca *„prin folosirea întregului arsenal de metode și mijloace ajutătoare"* [2] să se obțină o mai înaltă calitate a educației și a învățămîntului, atunci luarea în discuție a punctului de program mai sus amintit al Grupei de muncă pentru educarea viitorilor învățători nu poate decît să contribuie în mod substanțial.

Viitorii învățători trebuie să fie îndrumați să *„răspundă cererilor mereu crescînde ale educației și învățămîntului prin munca din afara orelor de curs"* [3]. Cunoscînd importanța pe care o au diversele etape ale practicii pedagogice, practica în muzeu a studenților trebuie privită prin această prismă.

Unele experiențe ale Muzeului de Istorie Germană privind practica studenților permite deja primele generalizări. Pînă în prezent s-a acordat prea puțină atenție educării învățătorilor cu ajutorul muzeului; de aceea dintre toate sistemele de perfecționare ulterioară pentru învățători, muzeul va rămîne mult timp de o mare importanță [4].

Studenții Facultății de istorie care au absolvit în anul 1966—1968 Universitatea Martin Luther din Halle-Wittenberg și Institutul Pedagogic de la Potsdam au efectuat o practică de mai multe săptămîni în Muzeul de Istorie Germană.

S-au mai stabilit legături și cu Institutul Pedagogic din Dresda și Universitatea Humboldt din Berlin; au mai avut loc unele acțiuni care s-au rezumat însă la simple conferințe și vizionări.

Experiența cere în mod clar o practică mai îndelungată în muzeu. Chiar dacă această practică este în principiu, în prezent axată pe istorie, totuși din experiența noastră a reeșit necesitatea unei metodici de specialitate pentru a putea răspunde mai bine cererilor practice ale școlii.

PRACTICA STUDENȚILOR DE LA UNIVERSITATEA MARTIN LUTHER DIN HALLE-WITTENBERG

Studenții în istorie de la Halle fac în cursul studiilor lor, o practică de mai multe săptămîni într-o arhivă sau într-un muzeu regional. Ei trebuie să se familiarizeze în acest timp cu structura și modul de lucru al instituțiilor respective și cu mijloacele ajutătoare și să poată rezolva unele mici sarcini. Practicanții absolviseră în cursul primului an de studiu un curs intitulat „Introducere în studiul științei istoriei" [5] și un seminar de istorie generală și regională. Ei au fost familiarizați cu problemele teoretice, mijloacele și metodele de muncă ale istoricului, precum și cu studiul bibliografiei și al izvoarelor. Practica trebuie folosită pentru aplicarea acestor cunoștințe la obiectul concret, adîncindu-le totodată.

Practica studenților are loc de obiciei în regiunea natală, în fața lor punîndu-se o serie de probleme:

1. Sarcinile și modul de lucru ale unui muzeu regional. Funcționarea muzeului și raporturile dintre muzeu și școală.
2. Studiul diferitelor feluri de izvoare existente (pe baza exponatelor din muzeu). Pe baza unei grupe de exponate (de exemplu: arme, monete, documente din mișcarea muncitorească etc.) se cerea documentarea în disciplina auxiliară care să permită interpretarea lor științifică.
3. Vizitarea de monumente.
4. Familiarizarea studenților în munca cu ziarele, revistele, afișele și alte tipărituri.
5. Folosirea materialului ilustrativ mai vechi sau mai nou.
6. Familiarizarea cu hărțile; exerciții de citire a lor.
7. Exerciții de citire a unor manuscrise cu caractere germanice.

---

[1] *Thesen zur Einbeziehung der Musseen in die Bildungs- und Erziehungsarbeit in einheitlichen sozialistischen Bildungssystem* (unter besonderer Berücksichtigung der Zusammenarbeit von Schule und Museum), „Neue Museumskunde", 6, 1963, 4, p. 274 — 281.

[2] Ulbricht, Walter, *Die gesellschaftliche Entwicklung in der Deutschen Demokratischen Republik bis zur Vollendung des Sozialismus*, Berlin, 1967.

[3] *Gesetz über das einheitliche sozialistische Bildungssystem* în „Schule, Bildung und Erziehung in der DDR," Berlin, 1965.

[4] Ave, Joachim, *Postgraduale Weiterbildung der Lehrer*, în „Das Hochschulwesen", 15, 1967, 12, p. 864—866.

[5] Eckermann Mobr, *Einfürung in das Studium der Geschichte*, Berlin, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro

8. Folosirea bibliografiilor, a publicațiilor și a monografiilor.

9. Citirea unei lucrări reprezentative de istorie a patriei și realizarea unui conspect.

10. Informare asupra organizării și sarcinilor concrete ale instituțiilor locale (arhivă, bibliotecă, comisie pentru cercetarea istoriei mișcării muncitorești locale, Societatea de lucru ,,Istoria patriei" etc.). Studenții trebuie să viziteze aceste instituții.

Plecînd de la acest plan general, a fost prelucrat pentru practicanți un plan special care dezvoltă punctele 1 și 2. De asemenea, toți practicanții au participat la al V-lea curs de vacanță pentru profesori și au fost, și pe această cale, familiarizați cu problemele muzeistice de specialitate.

În timpul celui de al V-lea curs de vacanță de la Muzeul de Istorie Germană au avut loc comunicări cu temele :

1. Teme de specialitate : a) 50 de ani de la Revoluția din noiembrie ; b) 150 de ani de la nașterea lui Marx ; c) Războiul de 30 de ani ;

2. Teme metodice : a) Pregătirea și efectuarea unei vizite în muzeu, avînd tema ,,Germania între 1871 și 1900" ; b) Muzeul de istorie în sprijinul cursurilor asociației Freie Deutsche Jügend (Tineretul Liber German).

3. Teme specifice muzeului : a) dezvoltarea armelor de foc portabile ; b) studiul documentelor istoriei mișcării muncitorești germane. Comunicările au fost însoțite de vizite în muzeu și discuții.

De asemenea, au avut loc : vizite la expozițiile ,,1917—1967, 50 de ani de putere sovietică", ,,Germania între 1871 și 1900 " și la atelierele de restaurare ale Muzeului de Istorie Germană.

PRACTICA STUDENȚILOR DE LA ȘCOALA PEDAGOGICĂ SUPERIOARĂ DIN POTSDAM

Această instituție nu a pregătit pentru practica studenților săi (anii II, III) un program global. După discuții cu Școala Pedagogică a fost prelucrat un plan de practică, ținîndu-se seama de directivele centrale, care a avut ca punct de greutate conlucrarea viitoare dintre învățători și muzee.

Alături de vizitarea Muzeului de Istorie Germană și de trecerea în revistă a tuturor expozițiilor, au fost organizate comunicări și seminarii cu următoarele teme : a) Rolul și importanța muzeului în sistemul educației socialiste unitare ; b) Pregătirea și efectuarea unei vizite la muzeu cu elevii ; c) Formele și metodele muncii cultural-politice în muzeu.

Munca în sectorul pedagogic a cerut o colaborare intensă cu sectorul expozițiilor și un studiu corespunzător al literaturii de specialitate în vederea realizării unui ghidaj adecvat de către practicanți înșiși.

În cursul practicii au avut loc : audieri de ghidaje, participări la alte forme de muncă propagandistico-pedagogică de muzeu, inclusiv ținerea unor comunicări, vizitarea unei școli înainte sau după vizita la muzeu a unor clase, participări la discuții cu vizitatorii.

Activitatea pedagogică practică cu elevii a fost prevăzută pentru partea a doua a practicii, după ce studenții au fost familiarizați cu conceptele de îndrumare și și-au prelucrat textele de ghidaj.

Prin participarea studenților la cursurile de vacanță li s-a dat acestora posibilitatea ca, alături de orientarea de specialitate, să primească și îndrumări metodice.

Programul cursurilor de vacanță a cuprins : a) Prelegeri (,,Problema națională în timpul Reformei", ,,Social-democrația și problema națională înainte de 1914", ,,Probleme ale muncii de îndrumare în Muzeul de Istorie Germană", ,,Influența nemijlocită a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie asupra claselor stăpînitoare din Germania", ,,Educația politico-ideologică a elevilor prin vizite în muzeu") ; b) Vizitarea unor expoziții legate în principal de temele prelegerilor ; c) Proiectarea de diapozitive.

CÎTEVA CONCLUZII :

Experiența de pînă în prezent dă posibilitatea ca din perspectiva muzeului să se facă unele propuneri privind educația de specialitate și metodică a cadrelor didactice.

1. Pentru toți studenții (în pedagogie) ar trebui să se introducă o practică pedagogică de muzeu.

2. Experiența de pînă acum sprijină afirmația ca practica de muzeu a studenților să țină seama atît de pregătirea de specialitate (de exemplu, istorică) cît și de cea metodică.

3. Pentru profesorii din cursul inferior și instructorii de pionieri ar trebui prevăzută o practică asemănătoare, considerată mai ales din punct de vedere metodic.

4. Practicile ar trebui să aibă loc, după posibilități, în acele muzee care au secții pedagogice, adică acolo unde există premizele unei îndrumări atente, de specialitate și pedagogică, a practicanților pentru a-i pregăti cel mai bine pentru munca viitoare cu muzeele.

https://biblioteca-digitala.ro

CURSURILE DE VARĂ PENTRU PROFESORI ÎN MUZEU — FORMĂ A EDUCAȚIEI POSTGRADUALE PENTRU PEDAGOGI ÎN R.D.G.

De ani de zile, diferite muzee și locuri comemorative din R.D.G. își aduc un aport specific la formarea ulterioară, de după absolvirea Institutului Pedagogic, a învățătorilor din școli. Pe de o parte se urmărește ca aceștia să corespundă cerințelor mereu crescînde ale procesului de educație a pedagogilor, pe de altă parte urmăresc să atragă sistemul muzeistic socialist în procesul de educație din școli. Deosebite merite și-au dobîndit pe această linie Muzeul Național Goethe din Weimar, Muzeul Mahn din Buchenwald și Muzeul de Istorie Germană din Berlin. Ca o contribuție la aplicarea în practică a cererii legii privind sistemul educativ socialist unitar, Muzeul de Istorie Germană din Berlin organizează în mod regulat, începînd din 1966, cursuri de vacanță pentru învățători, pe baza directivelor pentru continua perfecționare a educatorilor, învățătorilor și funcționarilor din școli. Prin aceasta, Muzeul de Istorie Germană caută să ajute învățătorilor să răspundă cît mai bine sarcinilor politice, pedagogice și profesionale care le stau în față.

Muzeul de Istorie Germană dorește, înainte de toate, să contribuie la îmbunătățirea învățămîntului de istorie, la calificarea învățătorilor care predau istoria. Comunicări științifice, discuții și vizitări de expoziții se află în centrul atenției. Pe baza colaborării cu Ministerul Educației Populare, sectorul calificare, au fost stabilite concepția și tematica acestor cursuri de vacanță.

Din punct de vedere al tematicii, cursurile se înscriu în trei grupe :

1. Tematica istorico-politică, cu o deosebită atenție acordată istoriei mișcării muncitorești germane pe baza celor mai noi rezultate ale cercetării istorice (comunicări, vizite de expoziții).

2. Comunicări științifice speciale referitoare la unele probleme ale istoriei producției și istoriei culturii, la care se pleacă de la obiectele din muzeu.

3. Comunicări cu profil metodic pentru o mai bună folosire a muzeului pentru educația socialistă, în special în predarea istoriei.

În februarie 1966 a avut loc la Muzeul de Istorie Germană primul curs de vacanță pentru profesori, la care au participat cadre din diversele regiuni ale Republicii noastre. La dezvoltarea cunoștințelor istorice urma să se contribuie pe două căi : a) prin conferințe de specialitate și discuții asupra problemelor importante, politice, ideologice, istorice, trebuie ajutați profesorii să predea cursuri moderne, științifice, educative ; b) prin intermediul unor comunicări speciale, discuții și vizionări se urmărește ca pedagogii să folosească mai bine posibilitățile multiple oferite de Muzeul de Istorie Germană și de alte muzee, pentru educația socialistă a tinerelor generații.

În comunicările referitoare la temele istorice s-au adus în discuție noi puncte de vedere ca re sînt cuprinse în lucrarea „Istoria mișcării muncitorești" (8 volume). Discuțiile au fost deosebit de fructuoase, printre referenți afîndu-se și autori ai volumului (prof. dr. Nimtz, dr. Benser).

La o serie de alte comunicări și vizite, participanții au fost familiarizați cu mijloacele și posibilitățile speciale de educație ale Muzeului de Istorie Germană. Indicațiile metodice au servit în special pentru o mai bună folosire a posibilităților muzeului în predarea istoriei. Au fost lămurite numeroase Probleme metodice și s-au făcut propuneri pentru activizarea elevilor la viitoarele vizite în muzeu.

Dacă la primul curs de vacanță s-au mai ivit greutăți, inerente începutului, totuși toți participanții au fost de acord în aprecierea acestei forme de calificare. În vara anului 1966 a avut loc al doilea curs de vacanță ; în 1967, 1968, 1969 au avut loc cîte două cursuri.

Conform hotărîrilor Congresului al VII-lea al Partidului, institutele superioare urmează să se preocupe atît de dezvoltarea cunoștințelor speciale cît și de perfecționarea pedagogică, iar alte instituții științifice cu caracter social sînt chemate să organizeze cursuri de vacanță și diverse forme științifice de educație, de scurtă durată. Conform acestor sarcini, Muzeul de Istorie Germană organizează anual două cursuri de vacanță pentru profesori. Alte muzee, biblioteci și arhive urmează să-și verifice posibilitățile în această direcție și, conform specificului lor, să organizeze alte forme de studiu postgraduale. De asemenea, urmează să se ia în discuție organizarea în comun, cu alte instituții și societăți științifice, a unor asemenea cursuri.

După ce a fost introdus, prin Ministerul pentru Educația Populară, sistemul obligatoriu de educație postgraduală pentru toți profesorii din R.D.G., în cadrul aceluiaș for a avut loc o discuție asupra continuării cursurilor de vară pentru profesori în muzeu. Începînd cu anul 1970, fiecare profesor este obligat să participe o dată la trei ani la un curs de perfecționare.

Cursurile de vacanță pentru profesori sînt continuate, începînd cu 1970, pe baze facultative în unul din cele trei muzee amintite mai sus, pentru a putea strînge pentru viitor o experiență amplă și a creea astfel bazele pentru un sistem de pregătire postgraduală suplimentară.

https://biblioteca-digitala.ro

WEIMAR ȘI LOCURILE SALE COMEMORATIVE

Dr. Klaus HAMMER
(R. D. Germană)

La Weimar, în inima Republicii Democrate Germane, se află cele mai frumoase documente ale poeziei germane, moștenirea lui Goethe, Schiller, Herder, Wieland și încă a multor altor poeți germani. Cei mai mulți dintre ei aparțin epocii poeziei clasice germane, epocă în care au luat naștere literatura națională și teatrul național german. De aceea se vorbește despre Weimar ca despre „orașul clasicismului german" și din această cauză el a devenit, din inițiativa statului socialist german, un centru de cercetare și valorificare a literaturii noastre clasice. Casele memoriale, muzeele și arhivele existente de 7 decenii au fost reunite, în anul 1953, în cadrul unui institut de cercetări și a unei biblioteci centrale clasice germane. Toate instituțiile enumerate contribuie, fiecare după specificul său, la răspîndirea în rîndurile poporului german a culturii clasice germane, considerîndu-se însușirea ei, în condițiile orînduirii noastre, un izvor dătător de forțe creatoare.

Cu ocazia împlinirii a 20 de ani de existență a R. D. Germane, colectivului de conducere al Institutului „Goethe" din Weimar i s-a decernat un ordin național — expresie a înaltei aprecieri ce se aduce eforturilor permanente ale cercetătorilor moștenirii noastre artistice și culturale.

Casele poeților noștri clasici au devenit case memoriale, conduse, din punct de vedere științific, și administrate de Muzeul Național Goethe. În afara celebrei Case Goethe de pe Frauenplan, în Weimar și în întrega Turingie mai există multe case memoriale, cărora șederea mai mult sau mai puțin îndelungată și activitatea lui Goethe le-a conferit valoare istorică: casa din grădină pe Stern, biblioteca princiară, castelele din Dornburg, casa memorială Goethe din Ilmenau, castelul de vînătoare din Gabelbach, casa de vînătoare Kickelhahn, casa Goethe din Stützerbach, teatrul din stațiunea Bad Lauchstädt, castelul Kokhberg și casa memorială Goethe din Jena. Printre locurile legate pentru totdeauna de numele marilor poeți și artiști ai perioadei clasice și postclasice se numără casa Schiller din Weimar, casele memoriale Schiller din Jena și Bauerbach, casa memorială Wieland din Ossmannstädt, casa memorială Seume din Hohnstädt, casa Kirms-Krackow și casa Liszt din Weimar. Reședințele ducelui Carl August fac parte și ele din locurile în care au poposit poeții noștri. Amintirea înalților oaspeți dă acestor case o valoare deosebită. Este vorba de castelul din Weimar, castelele Tiefurt și Belvedere, palatul Wittum și casa Romană din parcul Goethe. Cimitirul Jakob și cimitirul istoric din Weimar, cu cavourile lui Goethe și Schiller, au devenit locuri de pios pelerinaj. Epocii istorice a lui Goethe îi sînt dedicate muzeele Goethe, Schiller, Herder și Wieland. Muzeul literaturii germane se află în stadiu de organizare; aici va fi înfățișată, cu ajutorul materialului documentar, întreaga literatură germană, de la primele ei începuturi pînă în prezent.

MONUMENTUL GOETHE ȘI SCHILLER, LA WEIMAR, executat de Ernst Rietschel.

CASA GOETHE DE PE FRAUENPLAN

„Cine vrea să înțeleagă poezia
Trebuie să meargă în țara ei;
Cine vrea să înțeleagă poetul
Trebuie să meargă în țara lui" *
Goethe

Locurile memoriale clasice sînt lăcașul unei bogate lumi spirituale, adevărate frumuseți pentru ochi și inimă.

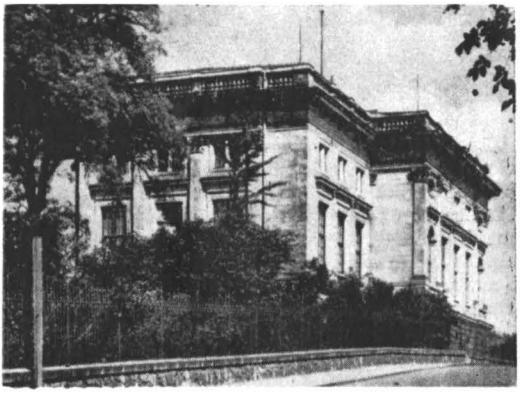
Mediul în care a trăit și a lucrat poetul clasic păstrează ca un fel de oglindă trăsăturile esențiale ale unui creator și le redă vizitatorului. Casa memorială este și o reoglindire în mic a întregii epoci de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului XIX, cu tensiunea ei spirituală, politică, socială, cu dorința de libertate și unitate, prețuirea a ceea ce e util, frumos și bun.

Poetul, omul de stat, savantul și filozoful Goethe a locuit, cu scurte întreruperi, de la 1782 pînă la moartea sa, în 1832, adică aproape 50 de ani, în casa de pe Frauenplan. În „pustnicia" atelierului,

* Aici, și în continuare, traducere liberă, aparținînd autorului K.H.

https://biblioteca-digitala.ro

CASA LUI GOETHE, DE PE FRAUENPLAN, LA WEIMAR

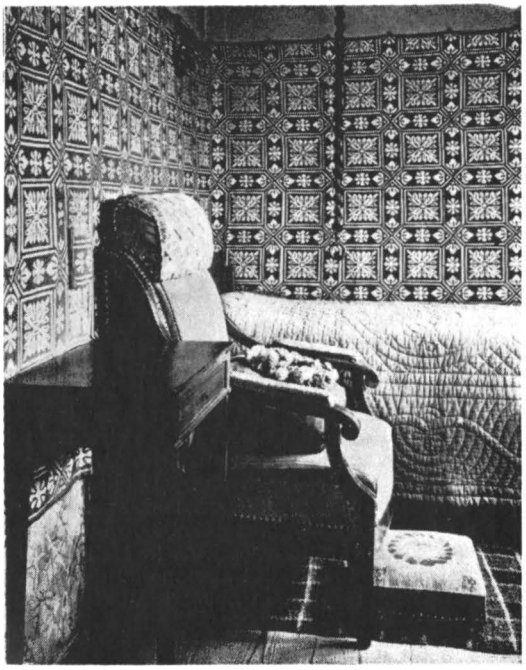


CLĂDIREA ARHIVEI GOETHE-SCHILLER, ÎN WEIMAR

său cu ferestre larg deschise spre grădină, s-au născut aproape toate marile sale opere literare și lucrările științifice. Aici s-au plămădit ideile pentru ,,Faust" — ,,*opera de căpătîi*" a vieții sale, aici s-au născut romanele ,,Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister",, Anii de peregrinări ai lui Wilhelm Meister" și ,,Afinitățile elective", aici au fost așternute pe hîrtie povestirile ,,Conversațiile emigranților germani", versurile din culegerea ,,Divanul occidental-oriental", scrierile autobiografice ,,Poezie și adevăr", ,,Călătoria italiană", ,,Campania din Franța" și ,,Jurnale și anale". În afară de lucrarea în mai multe volume ,,Teoria culorilor", Goethe a mai scris aici tratatele sale de științele naturii, ca și tratate de teoria artei și a lucrat la redactarea revistelor sale de artă ,,Propyläen", și ,,Despre artă și antichitate". Interiorul casei trădează preocupările lui Goethe pentru sculptură. Colecțiile sale din toate domeniile artelor și științelor naturale împrumută locuinței un aer de muzeu și atestă preocupările multilaterale ale acestui mare om.

În cele 20 de încăperi ale primului etaj, în care se răsfrînge universul lui Goethe, totul a rămas aproape neschimbat, așa cum era în timpul vieții sale. Reflectînd asupra artei antice, poetul a

DORMITORUL (AICI A MURIT GOETHE) DIN CASA DE PE FRAUENPLAN



CASA DIN GRĂDINĂ

https://biblioteca-digitala.ro

ajuns la concluzia că : ,,*Menirea supremă a artelor plastice este să împodobească o încăpere anumită şi să aşeze o podoabă într-un spaţiu oarecare*". După acest principiu şi-a conceput Goethe interiorul locuinţei. Camerele erau în culori diferite : sufrageria şi sala de serbări în galben ; camera de primire sau camera Junona în albastru ; o cameră cu plafon vopsit în roşu de Pompei ; în camera de lucru din corpul mic al casei, în dormitor, în bibliotecă şi în camerele ,,Christiane", încăperile preferate ale soţiei marelui poet, predomina verdele. Totul, începînd de la alegerea culorii pereţilor, pînă la mobilarea camerelor, este opera personală a lui Goethe, îi exprimă preferinţele şi gusturile.

Casa de pe Frauenplan a fost, încă în timpul vieţii lui Goethe, un punct de atracţie pentru vizitatorii din toată lumea. Cei mai importanţi scriitori, savanţi, cercetători, filozofi, pictori, sculptori, muzicieni şi actori au fost oaspeţi ai casei. Casa în care trăia Goethe devenise — şi a rămas pînă astăzi — un centru de cultură al Germaniei. După propriile sale cuvinte, aici se deschideau ,,*porţile şi străzile spre toate colţurile pămîntului*". În 1828, sub o gravură care înfăţişa clădirea locuinţei lui, la a cărei poartă stăteau o mulţime de oameni, Goethe a scris :

,,De ce staţi în faţa ei ?
Nu are uşă şi poartă ?
Dacă veţi intra cu încredere
veţi fi bine primiţi."

ASIGURAREA MOŞTENIRII LUI GOETHE

Într-o discuţie cu cancelarul von Müller, în 1830, Goethe a hotărît : ,,*Manuscrisele, corespondenţa, colecţiile mele de orice fel merită atenţie deplină. N-o să se mai găsească atît de multe şi de diverse la un singur individ... Eu nu am colecţionat niciodată dintr-un capriciu sau din întîmplare,ci totdeauna după plan şi interesat de propria mea cultură şi am învăţat din fiecare obiect cîte ceva. În acest sens aşi vrea să-mi văd colecţiile conservate*". Încă în plină vigoare, Goethe s-a preocupat de păstrarea şi asigurarea moştenirii sale, lăsînd, cum a spus el însuşi, ,,*o minuţioasă rînduială a tuturor hîrtiilor, mai ales a acelora care se refereau la viaţa mea de scriitor*". Dar Goethe a creat nu numai o originală arhivă personală, ci şi colecţii de artă şi de ştiinţe naturale, menţionînd în testamentul lui din 1831 : ,,*Toate colecţiile să se doneze unei instituţii publice, de preferat la Weimar, în schimbul unei sume mici sau a unei pensii*". Din păcate a trebuit să treacă mai mult decît o jumătate de secol pînă ce s-a îndeplinit testamentul poetului. În 1885 a murit ultimul nepot al poetului, Walther von Goethe, care a predat prin testament statului Sachsen-Weimar casa Goethe de pe Frauenplan şi colecţiile, iar arhiva personală a dat-o spre păstrare ducesei Sophie.

În 1886 s-a deschis pentru public casa Goethe. Pentru adăpostirea şi expunerea colecţiilor de artă şi a celor de ştiinţele naturii, lăsate de Goethe, au fost construite două clădiri de muzeu : una în anul 1913 şi alta în 1932. Muzeul Goethe adăpostit aici, cu ordinea lui eclectică şi cîteva ilustrări ale personalităţii şi operei lui Goethe prin portrete şi documente, reclama o prezentare nouă care să oglindească viaţa şi opera poetului în permanentă relaţie cu viaţa socială şi artistică a timpului. De asemenea, colecţiile de artă şi de ştiinţe naturale necesitau o prelucrare şi prezentare muzeală.

MUZEUL GOETHE

Abia în 1960, în Weimar a putut fi deschis un muzeu Goethe. De data aceasta, noua instituţie muzeală reuşea să prezinte copleşitoarea personalitate a lui Goethe, omul de cultură universală, activ în aproape toate domeniile artei şi ale ştiinţei ; poetul naţional şi creatorul literaturii naţionale ; colaboratorul la întemeierea teatrului naţional ; geniul care a dus la desăvîrşire limba literară germană ; teoreticianul literaturii şi artei ; filozoful ; cercetătorul de ştiinţele naturale în domeniile : botanică, zoologie, anatomie comparată, mineralogie, studiul culorilor ; politicianul şi înaltul funcţionar din cele mai diverse domenii ale vieţii oficiale. Biografia, concepţia despre lume, potenţialul spiritual al poetului şi imaginea epocii au fost unite într-o sinteză ce se relevează vizitatorului în cele 24 săli ale muzeului.

Viaţa şi opera poetului sînt prezentate în interdependenţă cu situaţia social-politică şi economică a Germaniei între anii 1750 şi 1830. Astfel s-a înfiinţat un muzeu biografic literar-istoric — cel mai mare de acest gen din Germania, — a cărui concepţie de bază este materialismul dialectic.

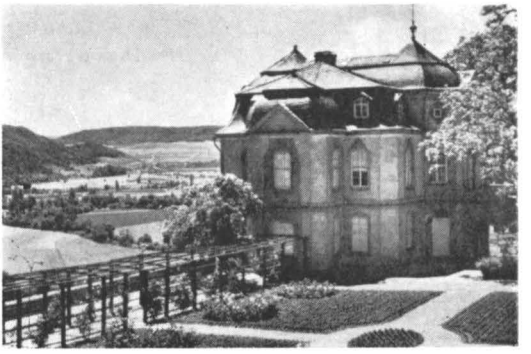
Muzeul urmăreşte, cronologic, viaţa şi activitatea poetului, cu sublinierea momentelor importante din fiecare perioadă. Această desfăşurare este întreruptă de reprezentarea, în unele săli, a aspectului social şi politico-ideologic din perioada respectivă (,,revoluţia literară" din Germania ; situaţia din Weimar în 1770 ; influenţa revoluţiei franceze în Germania ; teoria şi practica realismului clasic ; Germania între progres şi reacţiune) sau prezintă anumite realizări din mai multe perioade din viaţa lui Goethe (activitatea politică a lui Goethe ; lucrările de ştiinţe naturale şi artă ; teatrul naţional ; ,,Faust" ; etc).

Muzeul posedă, ca anexe, două laboratoare : unul de ştiinţe naturale, în care sînt expuse marile colecţii ale lui Goethe, şi în care amatorii pot executa experienţele făcute de Goethe (de exemplu în studiul culorilor) pentru a constata valabilitatea lor. În al doilea laborator se organizează la cererea vizitatorilor, colocvii ad-hoc, pentru iniţierea amatorilor în problemele vieţii şi a creaţiei artistice contemporane marelui poet, punîndu-se la dispoziţia lor un bogat material documentar.

S-au făcut unele modificări în organizarea colecţiilor şi în prezentarea lor. Cu metodele cele mai moderne ale tehnicii muzeale se reprezintă materialul ales cu competenţă într-un echilibru ştiinţific şi estetic. Un efect deosebit s-a obţinut prin adoptarea cromaticii în sensul concepţiei fiziologiei culorii a lui Goethe — la tematica fiecărei încăperi (de ex. roz pentru timpul petrecut la

https://biblioteca-digitala.ro

CAMERA DE LUCRU A LUI GOETHE, ÎN CASA DIN GRĂDINĂ



CASTELUL ROCOCO DIN DORNBURG

Leipzig, albastru pentru epoca lui Werther, roşu pompeian şi albastru luminos pentru Italia, alb pentru perioada clasică etc). Aceste culori pastel nu amintesc doar de rudenia cu ambianţa casei lui Goethe, învecinată ca aşezare, ci stimulează de fiecare dată atenţia vizitatorului.

ARHIVA GOETHE-SCHILLER

O evoluţie similară cu cea a casei lui Goethe şi a colecţiilor sale a avut-o în timp şi arhiva personală a poetului; moştenitoarea arhivei, ducesa Sophie, a ordonat toate piesele existente, creînd astfel o arhivă ştiinţifică Goethe, în anul 1885, iar în 1890 i-a adăugat şi moştenirea literară a lui Schiller. Din anul 1886, arhiva fusese instalată într-o clădire adecvată acestui scop, reprezentativă pentru acea epocă.

Această evoluţie atestă viabilitatea arhivei, durabilitatea valorii ei; în jurul ei, în cei peste 80 de ani de existenţă, a luat naştere cea mai mare arhivă germană de literatură clasică şi modernă. Ea cuprinde documente începînd cu primele decenii ale secolului al XVIII-lea adică de la Gottsched, Bodmer, Breitinger pînă în timpurile noastre — Brecht, Becher, Arnold Zweig şi Louis Fürnberg. Circa 800 000 de manuscrise sînt unite aici, între care exemplare unice, ca primul şi singurul manuscris ,,Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand", prima versiune în versuri a ,,Ifigeniei", manuscrisul ultimei versiuni a părţii a doua din ,,Faust", dat la tipar abia după moartea poetului, singura filă care s-a mai găsit din ,,Intrigă şi iubire", cu dialogul între Ferdinand şi Lady Milford, un manuscris complet din ,,Don Carlos", manuscrise ale lui Heinrich Heine din studiul ,,Istoria religiei şi filozofiei în Germania", ,,Woyzeck" a lui Georg Büchner, jurnalele lui Friedrich Hebbel şi primul manuscris al imnului naţional al R. D. Germane, scris de Johannes Robert Becher.

Prin generoasa punere la dispoziţie a lucrărilor, prin publicări de izvoare şi printr-o continuă muncă de colecţionare, renumitul institut a devenit azi arhiva literară cea mai importantă din lume şi în acelaşi timp un centru de studiu filologic al operei lui Goethe.

CASA DIN GRĂDINĂ, A LUI GOETHE

Popasul, de scurtă sau lungă durată, al lui Goethe, în diferite locuinţe — astăzi locuri comemorative — le-a conferit acestora nemurire, pentru că fiecare dintre ele a devenit o mărturie a creaţiei lui Goethe, a copleşitoarei sale personalităţi.

La 7 noiembrie 1775, Goethe, în vîrstă de 26 de ani, a sosit la Weimar, răspunzînd unei invitaţii a ducelui Carl August de Weimar. Vizita s-a transformat într-o şedere pe toată viaţa. Cîteva luni după sosirea poetului, ducele i-a dăruit noului prieten o casă şi o mică moşie situată în poienile de la Ilm. Prin aceasta a vrut să-l lege mai mult de Weimar şi a reuşit. Casa, văruită în alb, avea să rămînă şase ani la rînd locuinţa permanentă a lui Goethe. A fost un mare cîştig pentru Goethe *,,de a schimba aerul de încăpere şi de oraş cu atmosfera de pădure şi grădină"*. Grădina şi casa au fost amenajate după schiţe proprii, iar Charlotte von Stein primea aproape zilnic scrisori şi bileţele în care poetul descria modul său de viaţă în noile condiţii. Făcea desene care surprind luminozitatea cerului, frumuseţea peisajului, schimbările anotimpurilor. În această casă din grădină, a scris Goethe excepţionale piese lirice — ,,Către lună", ,,Iubire neobosită", ,,Cîntecul de seară al vînătorului". Tot aici a creat, în primele luni ale anului 1779, versiunea în proză a ,,Ifigeniei", a lucrat la ,,Egmont"; aici s-a născut, în 1780, *,,buna invenţie Tasso"* (cele trei drame şi-au primit forma definitivă, mai tîrziu, în timpul şederii în Italia). Aici a început în februarie 1777 munca la romanul ,,Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister", care a continuat pînă în 1786. Lucrarea a rămas însă numai un fragment de roman. Poetul a pus, tot aici, temelia studiilor sale de ştiinţe naturale, cercetînd fenomenele naturii, colecţionînd pietre şi plante şi făcînd primele experienţe.

Goethe îşi imaginase o eventuală plecare din Casa din grădină drept *,,mai rea decît moartea"*, totuşi, după un timp, spaţiul prea strîmt începe să-l incomodeze, iar situarea casei în afara oraşului aduce cu sine multă pierdere de timp. În

https://biblioteca-digitala.ro

CAMERA DE LUCRU A LUI SCHILLER (AICI A MURIT POETUL)

iunie 1782, se mută în spațioasa casă de pe Frauenplan. După puțin timp îi scrie ducelui : *„De cînd grădina este pentru mine ceea ce trebuie să fie — loc de refugiu — ea a căpătat un farmec de nedescris"*. La întoarcerea din Italia, la mijlocul anului 1788, *„vechea căsuță"* și *„grădinița dragă"* au devenit martorii dragostei lui pentru Christiane Vulpius. În această casă și în această epocă a făcut Goethe cunoscutul desen *Christiane adormită pe sofa.*

După 1799, Goethe și-a părăsit căsuța pentru mulți ani : venea doar din cînd în cînd, în treacăt, pe acolo. Vara anului 1827, petrecută din nou aici, îl face să mărturisească : *„Mi-a devenit din nou dragă, ba chiar necesară"*. Acum „Wilhelm Meister", pe care îl începuse cîndva tot aici, a fost terminat și Goethe îi mărturisește, *„pe ascuns"*, prietenului său Zelter că a început din nou să lucreze la „Faust". Cu o lună înaintea morții, a mai străbătut o dată vechile drumeaguri, pe lîngă copaci, care îi apăreau ca *„ceva adevărat pe care singur îl determin, ceva miraculos, de necrezut, de netrăit"*.

CASTELELE DIN DORNBURG

Ca o bijuterie a văii Saale — care, de la o cetate la alta, se întinde de la Saalfeld prin Jena și Naumburg la Weissenfels și mai departe — stau cele trei castele din Dornburg, apropiate între ele, pe o margine stîncoasă a Burgberg-ului, înconjurate de grădini spațioase.

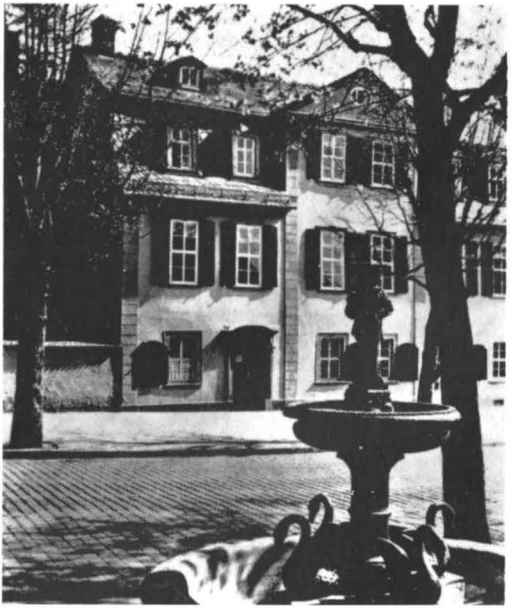
Stilul gotic tîrziu, Renașterea și rococo-ul formează aici o fermecătoare triadă, pe care rareori o poți găsi în acest cadru istoricește bine delimitat. Dar ceea ce conferă castelelor o noblețe deosebită este legătura lor cu numele lui Goethe. Mai mult de 20 de ori a poposit poetul la Dornburg ; aici a petrecut multe zile și săptămîni, stăpînit de un sentiment de eliberare și fericire.

Goethe a făcut cel mai lung popas aici, în vara anului 1828 ; în cele 66 de zile el a desfășurat o *„activitate aproape ridicolă"*, cum spun scrisorile și jurnalul său. El lucra la ultima ediție a operelor sale apărute în timpul vieții, se ocupa de ultimul număr din „Artă și antichitate" și scria la „Faust". Bănuiala că aici ar fi spus pentru prima dată *„o rămîi, ești atîta de frumoasă"*, nu este total neîndreptățită. Goethe explică aceste cuvinte prin *„minunata strălucire a soarelui, cu schimbătoare umbre de nori. Fantastică priveliște !"*.

TEATRUL GOETHE DIN BAD LAUCHSTÄDT

Goethe a participat cu tot sufletul, interesîndu-se de cele mai mici amănunte, la construcția Teatrului de vară din Bad Lauchstädt, edificiu terminat în anul 1802. De aceea, Bad Lauchstädt este pe bună dreptate legat de numele lui Goethe. Legată de viața și activitatea lui Goethe și Schiller, mica localitate balneară a fost din 1791 pînă în anul 1811 un strălucit centru al vieții teatrale și culturale din Germania, pentru că aici a jucat, în fiecare vară, timp de două decenii, Societatea actorilor de curte din Weimar condusă de Goethe. La reprezentațiile de vară din Lauchstädt, Goethe avea interesul *„să eleveze spiritual masa* (oaspeții) *ce se perinda în cerc"*. Locuitorii din Halle și Leipzig constituiau majoritatea publicului din Lauchstädt, asigurînd și succesul financiar. Pe lîngă melodramele burgheze ale lui Iffland și Kotzebue, se puneau în scenă operele lui Mozart și Dittersdorf, piesele lui Lessing și Schiller. Ca student la Halle, poetul Joseph von Eichendorff a asistat la spectacolele din Lauchstädt : *„Această trupă era atunci într-adevăr un fenomen ciudat și atinsese, sub conducerea personală a lui Goethe și Schiller, acel punct pe care alții mai tîrziu în zadar au încercat să-l mai atingă — anume să ridice teatrul la o înaltă instituție culturală și școală poetică a publicului..., ei aveau ceace lipsea atunci*

CASA LUI SCHILLER, ÎN WEIMAR



https://biblioteca-digitala.ro

oriunde, o concordanță artistică". Dorința lui Goethe de a da *„elevatei instituții un edificiu demn"* s-a împlinit abia în 1802, prin construirea unui nou teatru. Eichendorff a povestit în amintirile sale: *„dacă era anunțată o piesă de Goethe sau Schiller, începea imediat o adevărată migrațiune pe cai, pe jos sau în cabriolete... Cei bogați îi ajutau pe cei fără mijloace pentru că* (participarea la spectacole n.n.) *devenise de-a dreptul o chestiune națională. În Lauchstädt puteai, dacă norocul îți surîdea, să-i zărești pe Goethe și pe Schiller în persoană, de parcă zeii din Olimp ar fi pășit din nou printre muritori*". La 10 august 1805, Goethe a organizat în teatrul din Lauchstädt acea vestită serbare în memoria lui Schiller. Reprezentării „Mariei Stuart" i-a urmat, aranjat în formă de melodramă, „Cîntecul clopotului", pentru care Goethe scrisese cu această ocazie un epilog.

În decursul secolului al XIX-lea, Lauchstädt și teatrul lui Goethe și-au pierdut faima și însemnătatea. Abia cu puțini ani în urmă au început ample lucrări de reconstrucție, clădirile au fost refăcute și declarate monumente, locuri de comemorare a lui Goethe și instituții de cultură pentru oamenii muncii. Astăzi, micul teatru de vară — o capodoperă a arhitecturii clasice — oferă o posibilitate unică de realizare a unor spectacole cu marile piese clasice, în spiritul epocii lui Goethe și cu tehnica scenică a vremii sale. Astfel, festivalurile anuale la teatrul Goethe, care, de la redeschiderea sa, în anul 1968, aduce în Bad Lauchstädt ansamblul Operei germane de stat din Berlin, colectivele teatrelor din Leipzig, Teatrul național din Weimar și Teatrul din Halle, au devenit locuri naționale și internaționale de întîlnire a iubitorilor de teatru.

CASA SCHILLER DIN WEIMAR

I-a fost dat lui Schiller, abia cu trei ani înaintea morții sale, să posede o casă în Weimar. În 1799 el se mutase de la Jena la Weimar pentru a fi mereu în apropierea marelui său prieten Goethe și a teatrului. În 1802 a cumpărat, cu bani în parte împrumutați, o casă cu un etaj și cu mansardă, situată pe Esplanada. În timpul vieții sale, la parter se aflau camerele de serviciu, la etaj se instalase familia — soția sa Charlotte cu copiii. Pentru a putea lucra nestingherit, poetul își mutase camera de lucru la mansardă. În această mansardă, Schiller a lucrat cu intensitate maximă în ciuda bolii și a creat operele ultimilor ani ai vieții sale, „Logodnica din Messina", „Wilhelm Tell", „Omagiu artelor" și piesa „Demetrius" din care au rămas numai fragmente. Goethe ne-a lăsat o imagine impresionantă a modului de lucru schillerian și a puterii de muncă aproape supraomenești a poetului: *„Schiller își luase sarcina să-l scrie pe Tell. A început prin a acoperi pereții camerei sale, cu atîtea hărți speciale ale Elveției cîte a putut găsi; și după ce a adunat tot materialul nu s-a mai ridicat de pe scaun pînă la terminarea lui Tell. Dacă oboseala îl dobora, își punea capul pe brat și adormea. Cînd se trezea trimitea după o cafea turcească pentru a-l ține treaz. Așa a fost terminat Tell în șase săptămîni; și este într-adevăr o operă dintr-o singură bucată!"*

Lîngă camera de lucru, care a devenit și camera morții lui Schiller, se găsește micul salon de primire și salonul mare de oaspeți, încăperi care uneau prieteni și cunoștințe în discuții serioase și în vesele întruniri, în seri de lectură și de dezbateri ale problemelor de teatru. Aici deseori se găseau Goethe, Wilhelm von Humboldt, Johann Heinrich Voss și Cotta, redactorul lui Schiller. Aceste încăperi de la mansardă s-au păstrat în cea mai bună parte în starea lor originală; ca și în vremea lui Schiller, vizitatorul este impresionat de atmosfera simplă și caldă a casei.

CASA KIRMS-KRACKOW

În orașul vechi, la Weimar, se află o casă din epoca Renașterii, lipsită de orice podoabă în exterior, cu o intrare ce atrage atenția prin dimensiunile ei. Este casa Kirms-Krackow una din cele mai vechi clădiri ale orașului. Farmecul straniu al acestei case se dezvăluie vizitatorului abia după ce a pășit în curtea interioară. Trei galerii pornind de la peretele din spatele casei și continuîndu-se cu cele două pridvoare laterale, un turn cu scări și o pompă de apă dau acestei curți interioare o atmosferă aparte, unică aici, la Weimar. În această casă au locuit frații Karl și Franz Kirms, ambii înalți funcționari de stat, care au întreținut relații de prietenie cu personalitățile artistice cele mai marcante ale timpului. Goethe avea o mare stimă pentru Franz Kirms, fratele mai mic, care colabora din tot sufletul la conducerea teatrului din Weimar.

Mobilierul, tablourile și obiectele de uz casnic poartă pecetea epocii clasicismului și a perioadei postclasice; au fost păstrate întocmai salonul de ceai, pavilionul, a fost reamenajată grădina casei în spiritul epocii respective.

Urmașii au salvat casa de la prefaceri și alterări, astfel încît vizitatorii regăsesc atmosfera caldă a încăperilor, a curții și a grădinii, ca și oaspeții din vremile trecute.

PALATUL WITTUM

Palatul Wittum de pe Esplanadă — casa din oraș și reședința de văduvă a Annei Amalia, mama ducelui — este legat și el de viața artistică a epocii. Faptul că Anna Amalia, la vîrsta de numai 36 de ani — după ce fiul ei a preluat obligațiile de regent — s-a retras din viața politică și s-a dedicat artelor, a contribuit în mare măsură la dezvoltarea spirituală a Weimarului. Goethe spune despre ea că îi plăcea *„societatea persoanelor spirituale și se bucura să înceapă, să mențină și să valorifice relații de acest gen"*. Plăcutele saloane din casa ei reuneau personalitățile de frunte din Weimar, în schimburi de idei despre probleme de literatură, artă și știință. Wieland, Goethe și Herder constituiau nucleul acestei „mese rotunde", cum se numea cercul Annei Amalia; Schiller i s-a alăturat mai tîrziu. *„Fiecare se întreținea și întreținea pe alții în felul său"*, relata Goethe; sau

https://biblioteca-digitala.ro

CURTEA INTERIOARĂ A CASEI KIRMS-KRACKOW

CASTELUL DIN TIEFURT

cum descrie Wieland, plin de umor : ,,...*se zdrăngănea la pian și la vioară și se fluiera spre bucuria deplină a îngerilor din cer*". Ocupațiile erau comune, dar și eterogene : se picta, se citea cu glas tare, doamnele brodau, unii răsfoiau reviste de artă. Așa ne înfățișează tabloul lui Georg Melchior Kraus acea ,,masă rotundă".

În contrast cu discuțiile libere din acest cerc, erau întrunirile ,,Societății de vineri", înființată de Goethe în 1791, reuniuni de savanți. Ședințele aveau loc în palatul Wittum. În cadrul unui program de conferințe diverse despre știință și artă, stabilit de Goethe, el însuși vorbea despre rezultatele studiilor sale asupra culorilor, doctorul Hufeland vorbea despre longevitatea omenească, istoricul de artă Heinrich Meyer ținea conferințe despre arta antică. Sala de festivități a casei — simplă, în stil clasic, cu tavan înalt și pictat de Oeser — servea drept sală de teatru pentru amatori. Aici s-a jucat pentru prima oară, pe la sfîrșitul secolului, ,,Paläophron und Neoterpe" a lui Goethe, și aici și-a ținut Goethe, în 1813, celebra cuvîntare în memoria lui Wieland.

CASTELUL TIEFURT

La marginea satului Tiefurt, așezat între meandrele Ilmului și ascuns de culmile împădurite, se află micul castel Tiefurt, în fața căruia se deschide, ca un evantai, un parc. În anumite privințe, Tiefurt este o copie micșorată a Weimarului, transpusă în mediu rustic. Castelul a devenit în 1781 reședința de vară a ducesei Anna Amalia. Wieland, Goethe, Herder și, mai tîrziu Schiller, erau primiți aici ca oaspeți ; apoi editorul Bertuch, înaltul funcționar von Dalberg și personalități de la Curtea din Weimar. Au fost oaspeți la Weimar — Jean Paul, frații Humboldt, doamna de Staël, alungată de Napoleon din Franța, reprezentanți ai vieții culturale engleze, italiene și franceze. Lectura cu glas tare din poezia străină și autohtonă, reprezentațiile teatrului de amatori, schimburile de opinii asupra artei și muzicii, dar și jocurile și glumele făceau parte din ,,genialele" ocupații. Cea mai mare parte a timpului și-o petreceau afară, în aer liber. ,,*O nemaiîntîlnită poftă de viață la țară și în grădină năpădise pe atunci lumea*", scria Goethe în 1797. Grădina din Tiefurt a fost lărgită și transformată de Anna Amalia în parc, după moda englezească. Dintre monumentele din parc mai există azi unul dedicat lui Mozart, primul de acest fel pe pămînt german, o piatră comemorativă a lui Herder și cel ce marchează locul preferat al lui Wieland.

,,Jurnalul de Tiefurt", început în 1781, mai mult în glumă, publica mai tîrziu și vestitele poezii ale lui Goethe ,,Gînduri nocturne", ,,Zeița mea", ,,Dumnezeescul", ,,La moartea lui Mieding", ,,Oda către fantezie", În 1782, Tiefurt a trăit apogeul scurtei sale istorii teatrale. Într-o noapte de iulie, luminată de focuri și făclii, s-a jucat piesa muzicală a lui Goethe ,,Pescărița", scrisă special pentru ,,Teatrul pădurii și al apei" din Tiefurt. Multilaterala actriță Corona Schröter a scris muzica pentru ,,Regele ielelor" și a interpretat rolul principal.

Ocuparea Jenei de către francezi. în 1806, a pus capăt idilei rustice. Tiefurt nu a rămas însă un simplu episod în istoria artei și a culturii, ci și-a dobîndit o importanță națională, deoarece aici s-a dezvoltat o viață spirituală cu rezonanțe în viitor. Nici astăzi vizitatorul nu se poate sustrage deosebitului farmec al Tiefurt-ului :

,,Aici sălășluiește liniștea inimii. Imagini de aur se înalță din întunericul transparent al apelor, La izvor auzi domoala aripă a spiritelor binecuvîntate".

Locurile comemorative ale clasicismului sînt o vie mărturie a evoluției și a bogăției culturii R. D. Germane, printre ale cărei țeluri se numără și preluarea moștenirii culturale. Aici s-a realizat marea idee a unității din ,,Weimar și Bitterfeld", a unirii moștenirii umaniste a trecutului cu prezentul socialist. Edificiile culturale ale clasicismului dovedesc că năzuința lui Goethe, exprimată în prologul ,,Ce aducem", citit la deschiderea teatrului din Lauchstädt (1802), au devenit astăzi realitate :

"Ca, privind, sau acționînd, să pășim hotărîți cu toții împreună spre o cultură mai înaltă".

https://biblioteca-digitala.ro

CASA LUI BALZAC

Constandina BREZU

Ştefan Zweig, încercînd să definească personalitatea lui Balzac, observa că înseşi datele fundamentale ale definiţiei sale sînt infirmate de structura paradoxală a artistului. *„Ceea ce se numeşte artist, distribuitor de forţe, ordonator şi compozitor, cel ce concentrează şi dispune nu este deloc vizibil la Balzac"*. Numai în aparenţă o natură de *antiartist* — s-ar spune într-o altă accepţie. Şi tot Zweig notează mai departe : *„Balzac revenea rar în lumea reală, situată în afara lui ; era închis în propriile sale halucinaţii ca într-o închisoare... ferecat ca un martir la masa de lucru"*. Cu alte cuvinte, Balzac s-a abandonat total muncii de creaţie, dincolo de care existenţa sa, în sens biografic obişnuit, n-a mai avut nici o raţiune.

Avertizată fiind asupra condiţiei de creator a lui Balzac, vizitînd Casa-muzeu, am putut să-mi fixez cel mai favorabil unghi, din care să înţeleg întreaga ei semnificaţie. Oricine s-ar aştepta să găsească aici un Balzac al zilelor obişnuite nu-l va regăsi decît tot pe Balzac scriitorul. Am înţeles în virtutea celor spuse de Zweig, cu mai multă subtilitate poate, că deşi Casa lui Balzac, pare — dintr-o optică profesională strîmtă, desigur — o mostră de nonconformism muzeistic, respiră totuşi o atmosferă tulburătoare.

Pentru vizitatorul obişnuit, are, sau nu, importanţă, dacă o casă-muzeu este, sau nu, o reconstituire fidelă a locuinţei de altădată a scriitorului. Pentru specialist, lucrurile stau altfel, fiind pentru el deopotrivă de importante motivele abdicării de la o formulă de organizare şi abordarea alteia ; cît şi intuirea criteriilor în stare să suplinească identitatea pe care a avut-o cîndva casa.

Scurta noastră incursiune în Casa lui Balzac are tocmai rostul să sesizeze cîteva principii, potrivit cărora s-a putut da o inedită funcţionalitate muzeistică încăperilor locuinţei scriitorului din rue de Passy, una din cele şapte cîte a avut la Paris.

Ceea ce există pregnant prezent în fosta locuinţă a lui Balzac mi s-a părut a fi timpul, un timp al trecutului şi unul actual ; un ieri şi un azi ; ceea ce a fost atunci, cînd casa se bucura de prezenţa scriitorului, şi ceea ce ne întîmpină azi, încărcat de semnificaţiile emoţionale ale relicvelor.

Mai întîi, raţiunea pentru care muzeul s-a amenajat în casa din strada Passy şi nu în altul din celelalte şase domicilii pariziene ale scriitorului, a fost o reală preocupare pentru organizatori. Fixîndu-se asupra locuinţei din Passy, ei au pornit de la un argument hotărîtor : aici, în această casă, Balzac a scris între 1840—1847 ultima parte a *Comediei umane*.

În al doilea rînd, faptul că nu s-a putut reconstitui aidoma — aşa cum oricine s-ar aştepta — ambianţa de interior (ambianţă pe care scriitorul punea atîta preţ în opera sa) — mobilierul dispersîndu-se, după moartea lui Balzac — a pus creatorilor muzeului probleme cu totul speciale, la care soluţiile folosite au dus la rezolvări dintre cele mai fericite, Ceea ce se regăseşte astăzi în casa lui Balzac, *„păstrată în mod miraculos"* —relevă ghidul-pliant — este însă atmosfera de reculegere, de studiu, în mijlocul căreia *„spiritul a supravieţuit... iar vizitatorul trebuie să se hazardeze să descopere singur această atmosferă."* Iată cum un criteriu pur afectiv poate cîntări uneori tot atît cît mărturiile palpabile obişnuite.

De ce totuşi dintre toate locuinţele lui Balzac numai cea din Passy (pe atunci str. Basse) a fost preferată de scriitor ? Se pare că numai ea a răspuns nevoii imperioase de izolare absolută, că numai aici Balzac a putut să trăiască aproape ascuns sub numele de împrumut al unei menajere. Casa — construcţie fericită, cu două intrări (şi ieşiri) în străzi diferite, l-a ferit pe scriitor de accesul lumii din afară. Ori de cîte ori ar fi fost inoportunat de musafiri nedoriţi, sau insistenţi — cum erau de pildă creditorii săi — gazda putea găsi o scăpare.

Louis de Royaumont, fondatorul muzeului, relevă el însuşi, „avantajele" locuinţei din Passy : *„...o locuinţă adecvată situaţiei sale ; mister, solitudine, reculegere. Imposibil să pătrunzi la el, dacă nu aveai cuvîntul de trecere, gazda fiind foarte vigilentă."*

În timpul cît a locuit-o, numai prietenii i-au păşit pragul : Théophile Gauthier, Gérard de Nerval Werdet — unul din editorii săi... În fine, celebrul poliţist Widocq a luat într-o zi masa aici, în perioada în care Balzac tocmai scria *La dernière incarnation de Vautrin*, excepţie, se spune, justificată numai de această împrejurare. Exegezele balzaciene atestă altminteri că Vautrin era personajul favorit al scriitorului, din galeria tipurilor operei sale.

Organizatorii Casei Balzac au recurs la un alt procedeu spre confirmarea unor posibilităţi de structurare a muzeului : la mărturii ale epocii, la orice putea să arunce o rază de lumină asupra sanctuarului de altădată şi le-au folosit, desigur, cu discernămîntul de rigoare. De pildă una, îndeosebi preţi-

https://biblioteca-digitala.ro

oasă, a lui Felix Solar, gazetar al timpului, relatează cum abia s-a strecurat în incinta casei, rostind de trei ori parola.

O constantă preocupare, în ordinea criteriilor de organizare, a fost și aceea de a se face — pretutindeni — simțită prezența scriitorului, a omului de interior, a acelui Balzac izolat de restul lumii, pe care l-a intuit, cum spuneam, Zweig. Celălalt Balzac, din afara existenței lui scriitoricești, este, dacă vreți, un preludiu, o introducere în ambianța — propriu-zis balzaciană... „în inima casei".

Vizitatorul e întîmpinat la intrare de monumentalul bust al scriitorului, executat de sculptorul Emil Herbert. Situarea lui la „intrare" mi s-a părut mai mult decît un procedeu muzeistic frecvent, o splendidă metaforă, resuscitată în optica organizatorilor de însăși obsesia izolării lui Balzac; ca și cum scriitorul își aștepta impasibil oaspeții *„...eliberat de acum înainte de grija de a se ascunde"*.

Un plan al Parisului — aflat în vestibulul apartamentului — marchează locuințele anterioare ale lui Balzac. Și tot aici e prezent un Balzac pe teritoriul Franței: elevul de colegiu, apoi reședința sa preferată, apoi călătorul..., cel dinaintea devenirii artistice...

Camera lui Balzac, locuită de el timp de șapte ani, este o încăpere obișnuită, cu două ferestre spre grădină, o ușă spre salon și o alta spre cabinetul de lucru. Aici, stăpînul casei își privește astăzi oaspeții din diversitatea chipurilor pe care personalitatea sa le-a inspirat artiștilor contemporani cu el: Louis Boulanger, Gavarni, Emile Lassale, Gerard Seguïn. În lipsa mobilierului, a amănuntelor de ambianță care să evoce — eventual — tabieturile cotidiene, soluția de a regăsi o suită de portrete, de fapt o prezență unică — figura gazdei — printre acelea ale prietenilor, este cred, ideală. Și Georges Sand, și Charles Nodier, și însuși Gavarni au fost cîndva aici, în perimetrul acestor pereți. Avem în plus privilegiul să aflăm și opiniile gazdei despre unii dintre oaspeții lui de odinioară. Cîteva statuete miniaturale personaje ale *Comediei umane* păstrate într-o vitrină, operă a sculptorului Pierre Ripert, privesc parcă impasibile, spre lumea din afara operei.

Fostul salon ar putea fi socotit, în contextul de azi al casei, o secvență consacrată unora dintre prototipurile balzaciene; ființelor celor mai apropiate scriitorului: mama lui Balzac, sora sa, confidentă a fratelui, numeroase portrete ale D-nei Hanska, cea care a inspirat romanul *L'etrangère*. Portretul Mariei — inspiratoarea *Eugeniei Grandet* amintește la rîndu-i unul dintre alte numeroase personaje reale, care, intrînd în operă pentru o replică celebră pe care a rostit-o în viață, a jucat apoi un rol — definitiv — pe scena *Comediei umane*. Galeria aceasta de tipuri îl pune pe oricare vizitator într-o relație puțin obișnuită cu cea ce numim — îndeobște — laborator de creație.

Pilonul casei lui Balzac este astăzi cum a fost și altădată *Cabinetul de lucru*. Aici se păstrează, ca prin minune — se spune — masa și scaunul la care s-a elaborat, în cei șapte ani, ultima parte a *Comediei umane*. Pe masă a rămas, ca și atunci, *Dicționarul limbii franceze contemporane* — de care se folosea în mod curent scriitorul, o cupă de ceramică și mulajul mîinii. Numai aceste elemente li s-au părut organizatorilor suficiente pentru a evoca prezența continuă — aici — a lui Balzac. Încăperea însăși a rămas martora supremă, de atîția ani, a unei munci cotidiene delirante pentru a da naștere prestigioasei sale opere.

Cabinetul de lucru mai păstrează, între altele, trei obiecte cu deosebire prețioase. Dar poate că și în cazul acestora a funcționat o admirabilă intuiție profesională, pentru a le fi pus în valoare, pentru că ele își găsesc într-adevăr o subtilă comuniune cu existența creatorului. Este poate și un privilegiu al muzeografiei care, exploatînd cu pricepere astfel de moșteniri, relevă de multe ori aspecte inedite pe care un studiu, o monografie, le-ar neglija. Un vas de Boemia cu inscripția *„Divo Balzac"*, dăruit de o contesă (Ida de Bocarmé), ardentă admiratoare a lui Balzac, rămîne o neîndoielnică mărturie a unui prim gest, în inițierea *cultului* pentru Balzac. Cafetiera își păstrează importanța ei, pentru că — se știe — cum, lucrînd nopțile, rezista consumînd într-una cafea. În sfîrșit, un daguerotype de la 1842 transmite contemporanilor noștri cea mai fidelă imagine a romancierului. Astfel se încheie — e un fel de a spune —, pentru noi, universul memorialistic balzacian.

Și desigur, plecăm de aici împărtășind ca toată lumea cealaltă destinație, care s-a conferit Cabinetului de lucru balzacian: *„Aici a luat naștere romanul francez contemporan"* *.

— * La Centrul de documentare bibliografică și iconografică balzaciană a fost creat, la 5 ianuarie 1966, pe lîngă Casa lui Balzac, o sală de lectură pentru public. Toți cei care vor să ia cunoștință de biografia și opera lui Balzac, de epoca și de ambianța în care a trăit, pot găsi la acest Centru lucrările esențiale și posibilitatea unei orientări bibliografice. Sala de lectură este deschisă miercuri, joi, vineri și simbătă, de la orele 14 la 18.

https://biblioteca-digitala.ro

MEMORIA ARGEȘULUI

Cinstind strădaniile înaintașilor de pe aceste meleaguri, admirînd și prețuind profund pe făuritorii marilor realizări ale vremii noastre, alături de care ne unim eforturile și dăruirile spre a ne arăta demni de moștenirea și menirea ce ni s-a încredințat, ne-am propus să facem din săptămîna de manifestări culturale a județului nostru o expresivă demonstrare a spiritualității întregului nostru județ, care anul acesta, la a doua sa ediție, se statornicește în fondul tradițiilor meleagului nostru drag.

Le-am intitulat ,,Memoria Argeșului" într-un gînd de pioasă cinstire a contribuției adusă de oamenii acestui plai, înaintași și urmași, la tezaurul de frumusețe și de bine al poporului.

Desfășurîndu-se într-un program amplu de acțiuni pe tot cuprinsul județului, săptămîna culturii argeșene ține să dovedească o ardere spirituală, o dăruire generoasă a oamenilor noștri, angajați într-un elan creator de continuă transformare, cu sprijin temeinic în tot ce au moștenit de la antemergătorii de cinstită amintire.

Aceste manifestări vrem să însemne bătaie de inimă românească, credință în țărie, dor și împlinire de frumusețe, curcubeu între trecut și viitor, exprimîndu-ne permanența în creație.

Avem cinstea și bucuria ca la ele să fie alături de noi, cu aceiași dăruire, fii ai acestui pămînt argeșean, care știu să-i poarte mîndria și pe alte plaiuri, sub același cer de spiritualitate românească însă, și oaspeți care au avut bunăvoința să ne onoreze cu participarea lor. Le aducem omagiul dragostei și al prețuirii noastre.

Nu e menirea noastră să facem, cu acest prilej, o prezentare a manifestărilor care, de-a lungul a opt zile, se desfășoară în muncipiul, în orașele și satele județului nostru. Ele dau însă o expresie a varietății formelor de cultură pe care le slujește talentul și însuflețirea oamenilor Argeșului, care le cultivă din timpuri străbune, cu strădania de a le ridica mereu pe culmile desăvîrșirii. Dar mai ales, ele dovedesc bogăția unei spiritualități naționale, a cărei păstrare ne e scumpă și îndatoritoare.

Dorind ca prin înfățișarea celor mai variate forme de cultură ce ne exprimă să realizăm bogăția de frumusețe de care sîntem capabili, am ținut ca ,,Memoria Argeșului" să constituie totodată și un prilej de adăpare la izvorul genurilor superioare.

Într-aceasta, alături de artiștii Argeșului, am solicitat și am căpătat binevoitorul răspuns al unor invitați de onoare, ca : Filarmonia de stat ,,George Enescu", Opera română, Teatrul de operetă din Capitală, care ne oferă prilejul de bucurie și emoție sărbătorească, onorînd în același timp manifestările culturale pe care le-am organizat. Prezența unor asemenea invitați, care și-au cîștigat lauri și au dus faima artei românești dincolo de hotarele țării, este pentru noi și o dovadă a căldurii și admirației cu care acești artiști de prestigiu au fost întîmpinați întotdeauna de iubitorii frumosului din Argeș.

Omagiind, prin Săptămîna Culturii Argeșene, memoria veșnic vie a poporului, care a zămislit bogăția de artă de care ne bucurăm, a poporului din întreg spațiul carpatin, a cărui inimă bate la unison în ceas de bucurie sau de durere, ne facem o datorie din a-i închina aceste manifestări, însuflețiți de dorința de a ne arăta cît mai demni de moștenirea noastră de frumusețe.

Constantin DINISCHIOTU
Președintele Comitetului pentru
cultură și artă al județului Argeș

PRIMA SESIUNE DE COMUNICĂRI ȘTIINȚIFICE A MUZEELOR DIN JUDEȚUL ARGEȘ

Sărbătoarea ,,Memoria Argeșului", manifestare complexă, a cărei însemnătate depășește cadrul județului Argeș, capătă cu fiecare ediție un înțeles mai profund. În programul de desfășurare a acțiunilor prilejuite de această sărbătoare, se scrie : *,,Cinstind strădaniile înaintașilor de pe aceste meleaguri, de la străbunii noștri, pînă la ziditorii de țară, admirînd și prețuind făuritorii ctitoriilor măreție ale progresului vremii noastre, ,,Memoria Argeșului", viguroasă manifestare a întregului județ Argeș, prin a doua sa ediție, se înscrie în cartea tradițiilor spirituale ale județului nostru"*.

În acest cadru, prima sesiune de comunicări științifice a muzeelor argeșene, împreună cu deschiderea sau reorganizarea unor unități muzeale, a avut o pondere deosebită. Beneficiind și de prezența unor personalități de renume ale vieții noastre științifice, sesiunea a avut un înalt nivel, comunicările au ilustrat un vast cîmp de cercetare.

Sesiunea a fost precedată de cuvîntul de deschidere rostit de tov. Constantin Dinischiotu, președintele Comitetului Județean pentru Cultură și Artă. În continuare, lucrările s-au desfășurat în cadrul următoarelor secții : științele naturii, istorie și etnografie.

Cele 14 comunicări prezentate în prima secție menționată au fost susținute atît de cercetători de seamă ai acestui domeniu (prof. dr. doc. M. Ilie, prof. dr. I. Marinescu etc.), cît și de muzeografii piteșteni.

Materialele prezentate în cadrul secției de istorie au oferit o imagine grăitoare a evoluției vieții

https://biblioteca-digitala.ro

materiale și spirituale de pe teritoriul acestei „vetre de țară".

Reținem comunicările susținute de prof. dr A. Sacerdoțeanu („Începuturile orașului Pitești"); dr. N. Constantinescu („Biserica Domnească din Curtea de Argeș și ctitoria precedentă din secolul al XIII-lea"); D. V. Rosetti („Moneda și podoaba în ritul funerar din Țara Românească între secolele XII—XV"); prof. dr. Augustin Z. N. Pop („Documente inedite din trecutul Argeșului"); dr. A. Alexandrescu și A. Păunescu („Urme de locuire în secolul III lîngă cetatea Oratea"), ca și datele inedite comunicate de Simion Cristocea, Teodor Mavrodin, P. Popa, I. Cruceană și C. Dumitrescu.

Cele 6 comunicări, tratînd teme de etnografie și artă populară, susținute de personalul științific al Muzeului din Goleşti (A. Motemancea, „Cercuri matrimoniale și tipuri familiale în Ștefănești-Argeș"; Filofteiu Vochin, „Ștefănești-Podgoria, vechi centru viticol"; Eugenia Constantinescu, „Țesătura de plocad"; V. Popa, „Tehnica ornării iilor de Argeș și Muscel din colecția Muzeului Goleşti"; M. Anghelescu, „Ceramica de Stroiești" și Gh. Ene, „Fote de Muscel") au scos din nou în evidență buna pregătire și entuziasmul acestui colectiv.

O serie de alte manifestări valoroase au venit să întregească această adevărată sărbătoare a culturii argeșene.

Astfel, la Muzeul din Goleşti, am avut ocazia să asistăm la vernisajul expozițiilor permanente „Școala slobodă obștească din Goleşti", „Foișorul lui Tudor" și „Portul popular din Argeș și Muscel".

La Curtea de Argeș a fost organizat un simpozion intitulat „Un milen pe meleagurile argeșene-monumente istorice", urmat de două acțiuni demne de subliniat: deschiderea unei expoziții de artă populară și dezvelirea statuii lui Neagoe Basarab, unul din ctitorii celebrei mănăstiri.

Expozițiile temporare de istorie și etnografie din comunele Țițești și Retevoiești, au reliefat bogăția culturală a satelor argeșene.

În ziua de 26 mai a avut loc vernisajul expoziției artiștilor plastici argeșeni. Cele 22 lucrări expuse crează o imagine sugestivă a activității unor artiști plastici, trainic legați de aceste meleaguri.

Manifestările din cadrul sărbătorii „Memoria Argeșului" ne conving că „fertilitatea spirituală a plaiurilor argeșene", de care vorbea tov. Constantin Dinischiotu, este un lucru real.

Mircea DUMITRESCU

EXPOZIȚIA „NATURA ÎN ARTA ȘI MEDICINA POPULARĂ ROMÎNEASCĂ"

În primele zile ale acestui an, în holul de la intrarea Muzeului de științele naturii din Ploiești, a fost inaugurată expoziția „Natura în arta și medicina populară românească".

Expoziția își propune să prezinte vizitatorilor modul în care este redată natura în arta populară. Exponatele-obiecte din lemn, ceramică, țesături și cusături naționale din jud. Prahova sînt puse alături de piese naturalizate, reprezentînd elementele florale și animaliere ce au servit drept sursă de inspirație creatorilor populari.

Tematica expoziției reflectă și unele rezultate ale cercetărilor etnobotanice și etnozoologice întreprinse anterior, în cadrul activității muzeului. Acestea se referă în special la sectorul „terapeutică populară" unde sînt expuse desene, plante și animale naturalizate, cunoscute și utilizate ca leacuri în medicina empirică.

Exponatele sînt cuprinse în patru dulapuri-vitrine, pe polițe de sticlă și mici panouri decorative. Menționăm că obiectele de artă populară expuse fac parte din colecția de etnografie a Muzeului județean de istorie.

Prin tematica sa, expoziția se adresează unui public larg, suscitînd totodată interesul creatorilor de artă, decoratorilor, etnografilor.

Zoe STOICESCU

EXPOZIȚIA COMEMORATIVĂ „ION ȚUCULESCU"

Împlinirea a 60 de ani de la nașterea lui Ion Țuculescu a fost marcată de organizarea, la Craiova, a unui simpozion consacrat creației sale și de deschiderea unei expoziții din grafica inedită a artistului, cuprinzînd pasteluri, acuarele și desene premergătoare anului 1940.

Artist de incontestabilă valoare, Țuculescu este cunoscut mai ales din pictura a cărei inspirație de bază a constituit-o folclorul. Țuculescu a depășit însă cu mult simpla analogie cu arta populară, la el existînd conceptul interior al realității ca devenire sau dezvoltare, cuprinzînd realitatea în complexitatea ei. Arta populară, care i-a servit drept fundament în ultimele două perioade de creație, este sugestivă pentru el. A creat însă o lume de o frumusețe stranie, realizînd imagini nu lipsite uneori de dramatism.

Expoziția de grafică deschisă în sălile Muzeului de artă din Craiova aduce ineditul și farmecul unei perioade necunoscute publicului. Pastelurile sau acuarelele, desenele sau simplele notații definesc o artă transfigurată de sensibilitate, în care se întrevăd drumurile și concepțiile de mai tîrziu.

Calme, luminoase, cu orizonturi deschise către o lume de meditație și pace, acuarelele înfățișînd peisaje din Balcic întregesc un ciclu care are ca rezultat frumusețe revelate pentru o clipă, ducînd la o confundare contemplativă cu însăși substanța

https://biblioteca-digitala.ro

spirituală a artistului (*Portul din Balcic, Nostalgia Balcicului, Coline la Balcic* etc.). Magicul acord al culorilor, formulările sintetice în violet, roşu, verde izbucnesc în accente de transpunere lirică în compoziţii ca *Nuanţe de aramă la Balcic, Balcicul în zori* etc. Există aici o debarasare de sensul lucrurilor, există o vitalitate ponderată, orchestrat cu o reală vibraţie atmosferică, de afectuoasă acceptare a naturii.

Ca şi în acuarele, în pastelurile lui Ion Ţuculescu — tratînd mai ales teme de interior, vase cu flori etc. — emoţia nu este risipită în accentuarea amănuntelor; culorile sînt nuanţate continuu, volumele devin fluide; armoniile organizate pe dominante reci, din care izbucnesc fulgurante roşuri şi oranjuri, conferă acea ingenuitate poetică din *Vas japonez, Chimono, Femeie în interior, Gladiole* etc. Jocul culorilor este expresia capacităţii de generozitate faţă de obiecte şi de fiinţe, care duce la acea ardoare interioară ce emană din lucrări.

Prezenta expoziţie aduce în faţa publicului o latură a muncii neistovite a artistului, în care se simte mistuitoarea flacără a unui spirit cercetător, care caută cu înfrigurare.

Astfel, această perioadă de început se poate integra organic evoluţiei de mai tîrziu a pictorului.

Ion AXON

PUBLICAŢII TRANSILVĂNENE DE ETNOGRAFIE

„ANUARUL MUZEULUI ETNOGRAFIC AL TRANSILVANIEI PE ANII 1965—1967"

În seria publicaţiilor mai noi, al III-lea volum al *Anuarului Muzeului Etnografic al Transilvaniei* îşi anunţă prezenţa printr-un număr de studii şi materiale ce cuprind o tematică foarte variată.

Rod al colaborării dintre cercetătorii a diferite domenii de activitate: istorici, folclorişti şi etnografi, cu contribuţia substanţială a colectivului de specialişti din cadrul muzeului, recentul volum continuă linia ascendentă a iniţiativei de publicare periodică a rezultatelor concrete ale cercetărilor efectuate anual în diferite zone etnografice din Transilvania.

Volumul se împarte în 3 mari capitole:

Capitolul I Studii, înscrie printre materialele sale teme lingvistice: *„Elemente autohtone în terminologia îmbrăcămintei"* de I. I. Russu; etnografice: *„Spălarea aurului din aluviuni şi mineritul ţărănesc din Munţii Apuseni"*, de Valeriu Butură, *„Păstoritul de pendulare dublă pe teritoriul României"* de Nicolae Dunăre, *„Portul popular din zona Năsăudului"* de Viorica Pascu, *„Vechi forme de muncă agricolă în cîteva sate din jurul Clujului"* de Kós Károly; folclorice: *„Colindatul în Transilvania"* de Ovidiu Bîrlea şi *„Şezătoarea în zona Năsăudului"* de Nicolae Bot.

Capitolul II cuprinde date despre viaţa şi activitatea unor folclorişti şi etnografi dispăruţi: Gheorghe Dăncuş, Ion Muşlea, Dimitrie Cioflec.

Capitolul III este susţinut de materiale bazate pe cercetările de teren din Sălaj (Leontin Gherghariu, *„Unelte şi instalaţii ţărăneşti pentru prelucrarea unor produse alimentare"*), Valea Bîrgăului (Viorel Cioti, *„Josenii Bîrgăului, un fost centru de ceramică neagră românească din Transilvania"*), Lăpuş, Zărand, (Aurelia Ţiţa, *„Fructele în alimentaţia populară"*), *Munţii Apuseni (Maria Văcariu, „Contribuţii la studiul obiceiurilor: Obiceiuri legate de naştere"*) etc., iată cîteva titluri ce atrag cititorul spre lecturarea acestei lucrări muzeografice.

Studiile şi articolele sînt însoţite de un bogat material ilustrativ, fapt ce ridică valoarea ştiinţifică a lucrării, iar rezumatele în limbi străine dau posibilitatea specialiştilor străini să le consulte.

„ARTĂ POPULARĂ DIN SĂLAJ"

Tînărul judeţ Sălaj, ţinut cu vechi tradiţii istorice, se înscrie pe linia realizărilor culturale cu lucrarea „Artă populară din Sălaj", scoasă sub egida Comitetului judeţean pentru cultură şi artă în redactarea lui Viorel Mezei.

Un text scurt ne pune în contact cu problemele generale ale artei populare sălăjene, susţinute de o hartă cu zonele etnografice ale judeţului Sălaj, ca şi de o ilustraţie alb-negru şi color, prezentînd capitolele importante ale artei populare din această parte a ţării: lemn şi piatră, ceramică, costume populare, cusături şi ţesături, precum şi aspecte din expoziţia de artă populară a Casei creaţiei populare din Sălaj, deschisă în 1969. O copertă cu ilustraţie color şi un format plăcut întregesc volumul de 33 pagini.

E un început promiţător, ce trebuie continuat printr-o prezentare mai amplă a materialelor valoroase, selectate din colecţiile muzeale existente la Muzeul din Zalău, Muzeul etnografic al Transilvaniei din Cluj şi la Muzeul de artă populară al R.S. România din Bucureşti.

Silvia ZDERCIUC

https://biblioteca-digitala.ro

J. POIRIER, „HISTOIRE DE L'ETHNOLOGIE", PARIS, 1969, 126 P.

Lucrarea lui J. Poirier reprezintă o sinteză istorică a gîndirii etnologice, începînd din antichitate, trecînd prin evul mediu și Renaștere pînă în momentul cristalizării ei ca știință. Autorul fixează acest ultim moment în jurul anului 1930, deși, după propria sa afirmație, această dată a fost stabilită nu pe baza unor criterii riguroase, ci printr-o apreciere mai largă. Lucrarea se încadrează în unele preocupări mai complexe, încorporîndu-se într-un ansamblu de studii etnologice, care vor completa cu încă două volume (J. Poirier, *„L'Enquête ethnologique"* și P. Mercier, *„L'Anthropologie culturelle"*) problemele metodelor și tehnicilor acestei științe.

Lucrarea se bazează pe o solidă și variată informare științifică, ilustrată prin îmbinarea competentă a aspectelor teoretice generale cu detaliul istoriografic. În structura lucrării, autorul acordă un rol semnificativ terminologiei, subliniind însă că gîndirea etnologică precede cu mult stabilirea terminologiei specifice. Termenul „antropologie" a fost utilizat pentru prima dată de naturalistul german J. F. Blumenbach din Göttingen, în 1795, în ediția a III-a a operei sale *„De generis humani varietate natura"*, dar Kant a contribuit simultan la răspîndirea lui prin publicarea în 1798 a lucrării *„Antropologia din punct de vedere pragmatic"*. Autorul lucrării indică apariția inițială a termenului „etnologie" în cartea lui Chavannes *„Essai sur l'éducation intelectuelle avec le projet d'une science nouvelle"*, la 1787. Apariția cuvîntului „etnografie" se datorează istoricului german B. G. Niebuhr, care a utilizat termenul în cursurile sale la Universitatea din Berlin la 1810.

Stabilind cu rigoare științifică conceptele de teorie, școală și curent, autorul schițează marile tendințe de orientare ale etnologiei, surprinzînd specificul și trăsăturile definitorii ale fiecăreia. Evoluționismul uniliniar consideră societatea umană ca un ansamblu unitar, supus unei mișcări globale, stabilind etape, faze, stadii de dezvoltare. Opus evoluționismului, difuzionismul descoperă raporturi sau conexiuni, susținînd evoluția societății pe baza contactelor stabilite între societăți ce manifestă similitudini culturale. Morfologiștii preferă sintezelor premature efortul analizei diferitelor aspecte culturale. Față de celelalte școli, psihologismul, prin aplicarea metodelor psihanalizei, încearcă într-o fază recentă să surprindă trăsăturile culturale specifice unui grup. Funcționalismul susține cercetarea exclusiv sincronică a unei culturi, în care fiecare element trebuie explicat prin funcțiunea sa în cadrul complexului cultural. Recent afirmat ca metodă și școală, structuralismul inițiază înterpretarea faptelor sociale pe baza desprinderii modelelor și schemelor inconștiente.

În lucrare sînt menționați numeroși oameni de știință, care și-au consacrat parțial sau integral activitatea domeniului etnologiei, dar în mod insistent și detaliat sînt prezentate cîteva personalități : A. Bastian, L. H .Morgan, B. Tylor, J. Frazer, Fr. Boas, R. H. Lowie, B. Malinovski, S. Freud, E. Durkheim, Lévi-Bruhl, M. Mauss. Informațiile privesc opera, contribuția științifică, metoda și principiile acestor etnologi încadrați în școlile pe care le reprezintă și pe care mulți dintre ei le-au creat.

Ultimul capitol al lucrării, „Concluzii pentru o sociologie a etnologiei", inserează atît poziția generală a autorului privind dezvoltarea etnologiei pînă în perioada cercetată, cît și jalonarea problemelor de perspectivă a acestei științe. Se subliniază că etnologia și-a conturat un profil științific în momentul cînd cercetătorul a renunțat să investigheze o societate prin prisma propriei sale societăți, ci a abordat-o prin specificul ei propriu. Pentru J. Poirier, etnologia și etnografia sînt două momente ale unei cercetări unice, cercetarea etnografică fiind orientată spre colecționarea elementelor de bază, pe care investigația etnologică le va interpreta și sintetiza.

Poziția sociologică a autorului în etnologie este o poziție nouă, căci el nu vorbește de o sociologizare a etnologiei, ci de stabilirea unei sociologii a etnologiei. A întreprinde o sociologie a etnologiei înseamnă, după J. Poirier, a desprinde pentru fiecare perioadă istorică corelațiile existente între evoluția cunoașterii omului pe de-o parte și cadrul economic și tehnic, situația politică, credințele religioase, sistemul de valori etice pe de altă parte. Interpretarea sociologică a gîndirii etnologice rămîne un deziderat pentru viitorul acestei științe, o cale de progres atît pentru teoria, cît și pentru metodologia sa.

Inițiind o cercetare istorică a domeniului etnologiei, autorul a fost convins că s-a orientat spre o problemă rar abordată, spinoasă, în ceea ce privește abundența materialului, cît și selectarea faptului semnificativ.

Efortul său s-a concretizat într-o lucrare de sinteză istorică cu caracter de popularizare, care completează sub acest aspect bibliografia istoriei etnologiei, oferind un bun și util material de orientare pentru cei interesați în studierea acestui domeniu.

Germina COMANICI

ÎNCHIDEREA CURSURILOR LECTORATULUI PENTRU ELEVI DE LA MUZEUL DE ARTĂ AL R. S. ROMÂNIA

O dată cu terminarea anului școlar, s-a încheiat și al III-lea an de funcționare a lectoratului pentru elevi de pe lîngă Muzeul de artă al R.S. România. Întîlnirea finală dintre reprezentanții conducerii muzeului, ai secției de îndrumare și colaboratorii științifici ai acesteia de la Institutul de psihologie al Academiei de științe sociale și politice și elevii

https://biblioteca-digitala.ro

care timp de un an au audiat cursurile, a fost un prilej de bilanț al unei activități bogate. Acest lectorat — unic printre formele de activitate cu publicul a muzeelor din țara noastră, este frecventat astăzi de cca 1500 de elevi din licee și școli generale din București, număr care crește an de an, ca dovadă a interesului mereu sporit al școlii pentru educarea multilaterală a tineretului. Această ultimă idee a stat la baza tuturor luărilor de cuvînt, fie că ele erau ale directorului muzeului sau ale cadrelor de specialitate din instituție, fie că veneau din partea profesorilor sau a elevilor audienți ai cursurilor.

Remarcînd interesul pentru aceste lecții, a fost subliniat caracterul lor tot mai viu, mai antrenant, valoarea educativă, importanța lor în formarea gustului pentru frumos al tinerei generații, cantitatea de informații diversă și mereu mai bogată, vehiculată de expuneri, de prezentarea de diapozitive, de dialogul în fața operelor originale expuse în muzeu.

Elevii și-au exprimat recunoștința pentru efortul depus de muzeu în vederea formării lor spirituale, făcînd totodată propuneri privitoare la îmbogățirea tematicii și chiar a metodicii cursurilor.

După închiderea discuțiilor, a fost prezentat filmul documentar „Expoziția Brâncuși". Două zile mai tîrziu, ca o manifestare de gratitudine față de muzeu, elevii școlii de muzică nr. 2, audienți ai cursurilor, au prezentat un program muzical în cadrul unei seri muzeale.

Tereza SINIGALIA

REALIZĂRI ȘI PERSPECTIVE MUZEISTICE PRAHOVENE

Muzeul județean de istorie Prahova și Comitetul județean pentru cultură și artă au inițiat o serie de acțiuni muzeistice — expoziții, deschideri de noi muzee, restaurări de monumente — menite să valorifice fondul de achiziții recente sau să salveze de la distrugere piese și obiective importante.

La 21 iunie a.c., Muzeul de istorie a deschis, într-una din sălile Palatului Culturii, expoziția „Dantele de mînă". Au fost expuse 80 piese (șaluri, evantaie, rochii, gulere, batiste, umbreluțe), lucrate în tehnici diferite și provenind din centre renumite (în primul rînd cele din Flandra — Bruges, Malines, Anvers, Bruxelles, apoi din Franța — Chantilly, Anglia, Irlanda); unele piese datează din prima jumătate a secolului al XIX-lea (cele ce au aparținut familiei domnitorilor Mihail și Alexandru Șuțu) sau provin de la figuri cunoscute, ca mama lui Th. Aman, Haricleea Darclée, soția lui Ion Luca Caragiale.

*

În comunele Teișani (la căminul cultural) și Chiojdeanca (la școala de 8 ani) s-au organizat colecții sătești, prezentînd documente din istoricul comunei, mărturii arheologice locale, obiecte etnografice.

*

Vechiul han cunoscut sub denumirea de „Hanul Roșu" (satul Făget, com. Gura Vitioarei), datînd din secolul al XVIII-lea, a fost recent restaurat și va adăposti un muzeu al transporturilor și al poștei. Se vor expune obiecte originale (costume de surugii, lăzi de poștă etc), materiale grafice, fotografii, documente, referitoare îndeosebi la zona Teleajenului.

*

Și la Brebu s-a restaurat Palatul Domnesc al lui Matei Basarab, în care se va organiza în curînd o expoziție de artă feudală (icoane, țesături, mobilier), documente și tipărituri din secolul al XVII-lea.

*

Tot în cursul acestui an se va deschide Muzeul sătesc de la Sîngeru, prezentînd unele aspecte din trecutul comunei și axat îndeosebi pe etnografia locală.

*

La Muzeul memorial Nicolae Iorga din Vălenii de Munte, se va înființa o bibliotecă documentară și se vor deschide noi săli de interes muzeistic.

*

La Muzeul de etnografie din Urlați se preconizează organizarea, în fosta cramă, a unei secții ilustrînd practica viticulturii în zonă; în vechea florărie se va amenaja o secție de artă populară.

*

La Slănic, se va restaura Casa Cămărășiei Poștei, datînd din secolul al XVIII-lea, pentru a fi utilizată tot ca un muzeu istoric.

*

În 1971 va avea loc organizarea tematică și expunerea într-un nou local (str. Teatrului nr. 10) a Muzeului de istorie din Ploiești.

*

În ianuarie 1971 se va redeschide și Muzeul de artă din Ploiești, în noul sediu din bd. Gh. Gheorghiu-Dej nr. 1.

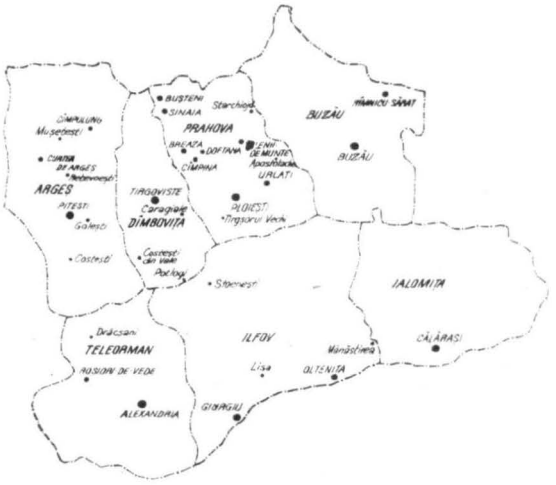
V. B.

*

Consiliul de Stat al Republicii Socialiste România, prin decretul nr. 420 din 16 septembrie 1970, a conferit Ordinul "Meritul Cultural" clasa II a colecționarului Gheorghe D. Vintilă, pentru merite deosebite în înființarea colecției de artă plastică din comuna Topalu, județul Constanța.

https://biblioteca-digitala.ro

II



JUDEȚUL ARGEȘ

MUZEUL JUDEȚEAN ARGEȘ

Pitești, str. Horia, Cloșca și Crișan nr. 44
Program de vizitare: iarna 8—13, 17—20; vara 10—20; luni închis.
Înființat în 1956, în prezent se află în curs de organizare.

Secții: istorie, științe naturale, artă plastică, memoriale (Muzeul memorial Liviu Rebreanu), muzee sătești (Mușetești, Retevoiești, Costești).

Secția de istorie. Conține materiale de pe teritoriul fostei regiuni Argeș, începînd de la paleolitic pînă în secolul al XIV-lea. Se remarcă cele două tezaure din epoca romană descoperite la Rociu și respectiv la Bălănești, formate din monede, brățări, inele, coliere, precum și colecțiile medievale alcătuite din unelte și obiecte de podoabă.

Secția de științe naturale. În curs de organizare. Deși colecționarea a început de prin 1960, obiectele nu au fost expuse încă.

Secția de artă.

Pasajul Victoriei.

Înființată în 1956. Cuprinde lucrări de artă românească: pictură din secolele XIX—XX (Sava Henția, J. Al. Steriadi, Șt. Popescu, C. Ressu, D. Ghiață, I. Țuculescu, H. Catargi, I. Pacea, D. Vrăneanțu, precum și importanta donație a pictorului R. Schweitzer-Cumpăna (cuprinzînd 157 dintre lucrările artistului) și grafică datorată unor artiști locali.

Muzeul posedă o fototecă în curs de completare.

Publicații: „Studii și comunicări", publicație anuală, vol. I—1968, vol. II—1969.

MUZEUL MEMORIAL, „LIVIU REBREANU"

Comuna Valea Mare

Amenajat în casa scriitorului, în 1968. Sînt expuse obiecte personale ale scriitorului, mobilierul locuinței sale, manuscrise, diferite ediții ale operelor lui Rebreanu.

MUZEUL ORĂȘENESC CURTEA DE ARGEȘ

Curtea de Argeș, str. Sîn Nicoară nr. 1.
Program de vizitare: 10—13, 15—19; luni închis.
Înființat în 1969.
Secții: istorie, etnografie.

Secția de istorie cuprinde materiale din săpăturile arheologice (1920, 1967) din zona orașului, reprezentînd neoliticul, epocile dacică, romană, bizantină, medievală din Țara Românească. Sînt de remarcat monedele, mai ales cele descoperite în perimetrul Curții domnești (cîteva exemplare din primele emisiuni din Țara Românească, tezaurul de monede de la Carol Robert etc), ceramică (vase din secolele XIII—XIV, întregi sau fragmentare), cahle (de sobe și ornamentale) din secolul al XVI-lea, materiale de construcție de la Palatul domnesc (secolul al XIV-lea), stema lui Neagoe Basarab, o icoană (în parte deteriorată) datată 1512 etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Secția de etnografie este alcătuită dintr-un interior de casă argeșană, din piese de port pentru diferite ocazii și un colț destinat păstoritului, în care sînt prezentate obiecte folosite de păstori și piese de costum, din ceramică (cîteva chiupuri lucrate în secolul al XIX-lea, precum și exemplare recente lucrate și folosite astăzi în zonă).

MUZEUL ORĂȘENESC CÎMPULUNG

Cîmpulung, str. Republicii nr. 5.

Program de vizitare: 9—13, 15—19; luni închis.

Secții: istorie, complexul feudal Negru Vodă, științe naturale, artă plastică, memoriale (casa memorială „George Topîrceanu").

Secția de istorie. Înființată în 1952. Funcționează într-o clădire datînd de la mijlocul secolului al XVIII-lea.

În expunere este prezentată succesiunea epocilor de la neolitic la epoca modernă. Dintre obiecte se remarcă: „cistele" din epoca bronzului, materiale geto-dacice provenite din săpăturile de la Cetățeni, ceramică de import helenistică, ceramică romană, unelte, arme descoperite în săpăturile de la Castrul Jidava, materiale feudale din descoperirile de la Cetățeni (secolul al XIV-lea), elemente de arhitectură de la Klosterul franciscan, podoabe descoperite la Lerești, Suslănești, Cîmpulung.

Secția de științe naturale. Înființată în 1952. Cuprinde faună (mamifere, păsări) din zona Cîmpulungului și a Muscelului.

COMPLEXUL FEUDAL NEGRU VODĂ

Str. Negru Vodă nr. 64,

Program de vizitare: joi și duminică 10—13.

Organizat în 1958 în fosta Casă domnească, construită în secolul al XVII-lea deasupra unor beciuri din secolul al XIV-lea, în incinta mănăstirii Negru Vodă. Cuprinde un *lapidarium* cu piese din secolele XIV—XIX, provenite de la diferite construcții din Cîmpulung (o nervură gotică, ancadramente de uși și ferestre, o cristelniță datată prin inscripție 1663, cruci, pietre funerare), cărți și o colecție de icoane din secolele XVIII—XIX, obiecte de artă decorativă din aceeași perioadă.

SECȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ

Str. Negru Vodă nr. 123.

Program de vizitare: 10—13; 15—19; luni închis

A fost inaugurată în 1959. Secția s-a constituit prin donația scriitorului Mihai Tican-Rumano, care în 1959 a oferit muzeului o colecție de pictură, sculptură și grafică românească din secolele XIX—XX, și cuprinde nume de prestigiu ale artei plastice românești: Ioan Georgescu, Mac Constantinescu, Oscar Han, Theodor Pallady, Dumitru Ghiață, Henri Catargi, Lucian Grigorescu, Corneliu Baba, Aurel Jiquidi etc. Muzeul are în custodie cca 30 de lucrări de Rudolf Schweitzer-Cumpăna, aparținînd Muzeului județean Argeș.

CASA MEMORIALĂ „GEORGE TOPÎRCEANU"

Comuna Nămăiești

Deschisă în 1958 în fosta locuință de vară a scriitorului. Sînt expuse manuscrise, diverse ediții ale operelor sale, obiecte personale, mobilierul original.

https://biblioteca-digitala.ro

MUZEUL GOLEȘTI

Comuna Goleşti

Program de vizitare: 8—20; luni închis.

Amenajat în conacul şi construcţiile anexe ale vechii Curţi (monument istoric) a familiei Golescu.

Secţii: memorială, pedagogică, istorie, etnografie şi artă populară, Muzeul pomiculturii şi viticulturii.

Secţia memorială. Înfiinţată în 1958 în casa care a aparţinut familiei Golescu, clădire datînd din 1640 (cu unele adausuri din secolul al XIX-lea), restaurată în 1942. Cea mai mare parte a obiectelor expuse reprezintă donaţii ale ultimelor descendente ale familiei şi constau în mobilier de epocă, obiecte personale ale unor membri marcanţi, din secolul al XIX-lea, ai familiei, fotografii, manuscrise. Aceste obiecte sînt grupate în interioare ce sugerează atmosfera secolului al XIX-lea : camera Zincăi Golescu, camera Anei Golescu-Racoviţă, biroul lui Nicolae Golescu, salonul oriental, salonul pentru oaspeţi.

Secţia pedagogică. Înfiinţată în 1963, reorganizată în 1970. Este organizată în încăperile din curtea conacului în care Dinicu Golescu a înfiinţat în 1826 „Şcoala slobodă obştească". Expunerea urmăreşte ilustrarea contribuţiei familiei Golescu la dezvoltarea învăţămîntului din Ţara Românească pe fondul general al evoluţiei acestuia, şi mai ales reconstituirea diverselor aspecte ale sistemului de învăţămînt de la Şcoala din Goleşti. Sînt prezentate diverse fotocopii ale documentelor privitoare la înfiinţarea şi funcţionarea şcolii, manuale, reconstituirea unei săli de clasă în sistem lancasterian (cel adoptat la şcoala din Goleşti).

Secţia de etnografie şi artă populară. Înfiinţată în 1962, fiind reprezentativă pentru etnografia şi arta populară a fostei regiuni Argeş. Colecţiile sînt expuse în fosta „Casă a săracilor", înfiinţată de Banul Radu Golescu, şi în fostele camere pentru oaspeţi ale conacului. Sînt amenajate (cu piese din secolul al XIX-lea) patru interioare ilustrînd zonele etnografice : Drăgăneşti-Olt, Muscel, Vîlcea, Argeş. Cîteva săli sînt destinate prezentării portului din diverse zone etnografice, iar altele — ceramicii.

O importantă pondere în cadrul expoziţiei o au sălile destinate ilustrării diferitelor îndeletniciri ale oamenilor : păstorit, agricultură, pomicultură, vînătoare, pescuit, albinărit, industrie casnică.

Secţia de istorie.

Creată în 1958, reorganizată în 1970. Instalată în încăperea de deasupra porţii de intrare în incinta conacului, încăpere în care a locuit cîteva zile, în 1821, Tudor Vladimirescu. Aici este reconstituit un interior sobru ; pe pereţi sînt expuse o panoplie de arme de la începutul secolului al XIX-lea şi o copie a steagului lui Tudor Vladimirescu.

Muzeul are o bibliotecă de specialitate şi o fototecă aproape completă a obiectelor din colecţii.

MUZEUL POMICULTURII ŞI VITICULTURII

Comuna Goleşti

În curs de organizare. Este conceput ca un muzeu în aer liber, în care există deja 42 de construcţii (case cu construcţii anexe, o pivniţă, crame, poverne, o biserică) grupate în opt gospodării, ilustrînd zonele Drăgăşani, Vîlcea, Muscel, Gorj, Dîmboviţa, Buzău, Muscel-Podgoria şi Argeş.

În intenţia organizatorilor stă ilustrarea tuturor zonelor pomicole şi viticole din ţară, creîndu-se astfel un muzeu unic nu numai la noi în ţară, ci şi în lume.

MUZEUL DIN COMUNA MUŞEŢEŞTI

Deschis în 1969 în două săli din clădirea căminului cultural. Este expusă o colecţie de etnografie (obiecte de uz casnic, unelte, piese de port) ale cărei începuturi se datorează învăţătorului Dobrescu-Argeş.

MUZEUL DIN COMUNA RETEVOIEŞTI

Deschis în 1970 într-o culă datînd din 1822. Are două secţii :

Secţia de istorie. Expune obiecte din colecţia învăţătorului Vasile Popescu din Retevoieşti, precum şi obiecte rezultate din săpăturile din zonă, efectuate în 1957 şi 1970. Tematica expoziţiei este axată pe ilustrarea istoricului satului Retevoieşti. Expoziţia cuprinde ceramică şi podoabe din secolul al XIV-lea, copii ale unor documente, exponate privind activitatea şcolii din comună.

Secţia de etnografie prezintă unelte folosite în diferite ramuri ale economiei rurale, obiecte de uz casnic, piese de costum, un interior tipic, ceramică.

MUZEUL DIN COMUNA COSTEŞTI

Deschis în 1970 cu prilejul împlinirii a 125 de ani de la înfiinţarea şcolii din comună.

În muzeu se află materiale de istorie (obiecte din neolitic, descoperite întîmplător în jurul comunei, precum şi unele din epoca romană—tezaurul de la Rociu, împrumutat temporar de la Muzeul judeţean), de etnografie (port, obiecte de uz casnic, unelte agricole), de ştiinţe naturale.

https://biblioteca-digitala.ro

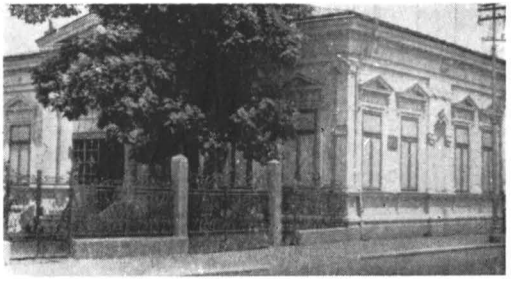
JUDEȚUL BUZĂU

MUZEUL JUDEȚEAN DE ISTORIE

Buzău, str. Unirii nr. 149.

Program de vizitare: vara 9—13, 17—20; iarna 8—16; luni închis.

Înființat în 1951, reorganizat în 1964.



În expunere este prezentată dezvoltarea societății din cele mai vechi timpuri pînă la primul război mondial. Din colecție se remarcă: material arheologic epipaleolitic — macrolite de la Lapoș, ceramică neolitică de la Băești—Aldeni, ceramică Latène de la Cîrlomănești—Nișcov, material din mormintele sarmatice de la Smeeni din sec. II—III e.n., ceramică din sec. III—IV e.n. de la Gherăseni și din sec. V—VI de la Cîndești, o colecție numismatică și materiale feudale privind istoria orașului.

Colecția de etnografie este formată din piese de port specifice Văii Buzăului, scoarțe, (secolul XIX), ceramică, obiecte de lemn.

MUZEUL MIXT RÎMNICU SĂRAT

Str. Suvorov nr. 130.

Program de vizitare: vara 10—20; iarna 10—13, 16—20; luni închis.

Secții: artă plastică, etnografie, științe naturale, camera memorială "Florica Cristoforeanu".

Secția artă plastică. Înființată în 1960. Cuprinde lucrări de artă plastică semnate de: Camil Ressu, J. Steriadi, M. Bunescu, L. Grigorescu, H. Catargi, D. Ghiață, C. Baba, Schweitzer-Cumpăna, M. H. Maxy. Colecția de sculpturi este alcătuită din lucrări realizate de Boris Caragea, I. Jalea, C. Medrea.

Secția de etnografie. Înființată în 1963. Colecția de costume populare, din care se reamarcă costumele de Buda și Bisoca (premiul I la Primul simpozion de folclor), covoare, ilărie din secolul XIX, aparținînd regiunii Rm. Sărat.

Secția de științe naturale. Înființată în 1968. Cuprinde o colecție de flori și faună din regiunea Rm. Sărat și o colecție de fluturi exotici, cu exponate din insulele Indo-Malaeze, China, Brazilia.

Camera memorială „Florica Cristoforeanu". Dispune de o colecție de fotografii originale cu autografe, pagini din manuscrise și o colecție dintre primele discuri imprimate cu vocea artistei.

JUDEȚUL DÎMBOVIȚA

MUZEUL JUDEȚEAN DÎMBOVIȚA

Tîrgoviște, str. Justiției nr. 3—5.

Secții: Muzeul de istorie din Tîrgoviște, Complexul muzeal Curtea Domnească, Muzeul de istorie a orașului Tîrgoviște, Secția de etnografie, Muzeul tiparului și al cărții vechi românești, Muzeul de artă, Casa-muzeu „Gheorge Petrașcu", Casa memorială „Gabriel Popescu", Curtea brîncovenească din Potlogi, Expoziția permanentă „Ion Luca Caragiale", Expoziția memorială „I. C. Vissarion".

MUZEUL DE ISTORIE

Tîrgoviște, str. Muzeului nr. 4.
Program de vizitare: 10—18; luni închis.

Muzeul a fost inaugurat în 1944. Fiind profilat pe arheologie, colecțiile sale cuprind: ceramică și figurine neolitice tip Gumelnița din așezările de la Geangoești, Ionești—Palade; din epoca bronzului, ceramică aparținînd culturilor Tei și Monteoru din așezările de la Nucet, Hăbeni, Viforîta; tezaurul de monede de argint thassiene și macedonene, sec. II—I î.e.n. de la Căprioru; tezaurul de monede dacice de la Adînca; ceramică și unelte din așezarea dacilor liberi de la Mătăsaru, sec. II—III e.n.; ceramică și obiecte de inventar din cimitirul biritual de la Mogoșani, sec. IV e.n.; primele mărturii arheologice ale existenței unei așezări urbane la Tîrgoviște în sec. XIV, constînd din ceramică, unelte, fragmente de zidărie și un tezaur monetar de la Mircea cel Bătrîn, (6 000 piese de argint); fragmente de apeduct, cahle, unelte și arme din epoca lui Matei Basarab.

În cadrul muzeului funcționează o bibliotecă de specialitate, o fototecă, un laborator de restaurare.

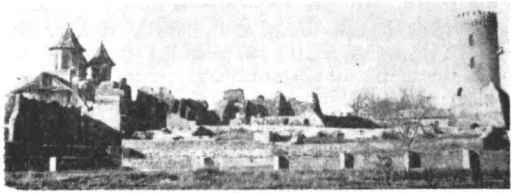
Publicații: E. Chirilă și G. Mihăescu, *Tezaurul monetar de la Căprioru*, 1969, în limbile română și germană; *Valachica, Studii și cercetări*, 1970; Gh. Diaconu, Necropola din sec. IV e. n. *de la Mogoșani* pliante.

https://biblioteca-digitala.ro

COMPLEXUL MUZEAL CURTEA DOMNEASCĂ

Tîrgoviște, str. N. Bălcescu nr. 221.
Program de vizitare: 8—20; luni închis.

Inaugurat în 1967. Cuprinde următoarele obiective: Biserica Domnească (1583—1585, ctitor Petru Cercel), cu o ilustrare a artei bisericești din



epoca brîncovenească — pictură, veșminte preoțești, tipărituri, podoabe, mobilier, lespezi de mormînt; beciurile palatului lui Petru Cercel — un lapidariu cu capitele, coloane, ancadramente, rezultate din lucrările de restaurare efectuate la Curtea Domnească între 1961—1967, vitrine cu ceramică, arme, cahle, discuri ornamentale, fresce; ruinele Palatului Domnesc; capela bisericii din secolul XV; Turnul chindiei; băile de abur; din epoca lui Matei Basarab, foișorul brîncovenesc, zidul de incintă; biserica Sf. Vineri (secolul XV) și casa Bălașa (construită de Constantin Cîrnul — secolul XVII).

MUZEUL DE ISTORIE A ORAȘULUI TÎRGOVIȘTE

Tîrgoviște, str. N. Bălcescu nr. 236.
Se va deschide în 1971.

Clădirea este monument istoric — casa Pîrvulescu, cu beciuri de epocă brîncovenească.

Muzeul va ilustra istoria orașului de la prima mențiune documentară (1396) și pînă astăzi.

SECȚIA DE ETNOGRAFIE

Muzeul județean posedă și o importantă colecție de etnografie: costume populare din județul Dîmbovița, ștergare, scoarțe, ceramică, obiecte de uz casnic, mobilier (lăzi de zestre, scaune etc); din Transilvania — ceramică, port și țesături; din zona Suceava — țesături și port popular. Se preconizează înființarea unui punct muzeistic în aer liber, în care va fi montată și „Casa Moldoveanu", datînd din 1830 și care va găzdui și obiectele etnografice.

MUZEUL SCRIITORILOR TÎRGOVIȘTENI

Tîrgoviște, str. Justiției nr. 3—5.
Program de vizitare: 10—18; luni închis.

Înființat în 1967 în casa scriitorului I. Al. Brătescu-Voinești, construită la sfîrșitul secolului trecut și modificată parțial în 1927.

Prin documente originale și fotomontaje se ilustrează activitatea literară a membrilor familiei Văcărescu (Gramatica din 1783 a lui Enăchiță

Văcărescu, poezii ale lui Alecu Văcărescu, manuscrise ale Elenei Văcărescu), scurta existență a lui Vasile Cîrlova, personalitatea marcantă a lui Ion Eliade Rădulescu, ca și viața și opera literară a lui Grigore Alexandrescu, Ion Ghica, Maica Smara, I. Al. Brătescu-Voinești, I. C. Vissarion, Al. Vlahuță și Al. Raicu-Rion (ultimii doi — profesori un timp, la Gimnaziul din Tîrgoviște).

MUZEUL TIPARULUI ȘI AL CĂRȚII VECHI ROMÂNEȘTI

Tîrgoviște, str. Justiției nr. 3—5.
Program de vizitare: 10—18; luni închis.

A fost inaugurat în 1967. Ilustrează evoluția tiparului din țara noastră, accentuînd rolul orașului Tîrgoviște — capitală și centru cultural — în acest domeniu. Muzeul cuprinde: manuscrise (un evangheliar din secolul XVI); documente (un document din 1660 iscălit de Dosoftei, episcop la Roman); tipărituri din secolele XVII—XVIII (Noul Testament, 1648, Cazania lui Varlaam, 1643, evangheliar, 1682, lucrări tipărite de Antim Ivireanu în 1712 la Tîrgoviște, cărți bisericești tipărite la Rîmnic, București etc); ornamente de bronz folosite la tipărit în secolele XVII—XVIII; xilogravuri.

MUZEUL DE ARTĂ

Se află în curs de organizare, urmînd să fie deschis în 1971.

Va cuprinde o sală de pictură religioasă cu fresce și icoane; se va urmări ilustrarea activității artistice a pictorilor, sculptorilor și graficienilor locali (pictură: N. Grigorescu, Gh. Petrașcu, Schweitzer-Cumpăna, Bob Bulgaru; grafică: Gabriel Popescu, Sterian Pantu; sculptură: Mihai Laurențiu, Costel Blendea); se va organiza și o secție de artă deco-

https://biblioteca-digitala.ro

rativă cuprinzînd ceramică și porțelan (Meissen, Viena, Franța, Orient), mobilier de epocă, podoabe și țesături orientale.

CASA-ATELIER „GH. PETRAȘCU"

Tîrgoviște, str. Narciselor nr. 20.
Program de vizitare: 10—18; luni închis.

S-a inaugurat în aprilie 1970. Clădirea a fost construită în 1927. Cuprinde lucrări de pictură (Autoportret, Flori), gravură, desen, bustul mamei artistului de D. Paciurea, unele obiecte personale.

CASA MEMORIALĂ „GABRIEL POPESCU"

Comuna Vulcana-Pandele

În curs de organizare. Construcția a fost realizată după proiectul arhitectului Clavel la începutul secolului al XIX-lea.

CURTEA BRÎNCOVENEASCĂ

Comuna Potlogi
Program de vizitare: 10—18.

În palatul brîncovenesc recent restaurat s-a organizat un mic lapidariu de piese arhitectonice din epoca brîncovenească.

EXPOZIȚIA PERMANENTĂ „I. L. CARAGIALE"

Comuna Caragiale
Program de vizitare: 10—12, 16—18

A fost inaugurată în 1967 într-o casă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Ilustrează viața și opera scriitorului prin fotografii originale, exemplare din operele sale, fotocopii.

EXPOZIȚIA MEMORIALĂ „I. C. VISSARION"

Comuna Costeștii din Vale

A fost deschisă în 1968, în casa scriitorului, datînd de la începutul secolului XX. Sînt expuse manuscrise, invenții personale, aparate de fizică construite de I. C. Vissarion, documente ilustrînd participarea scriitorului la evenimentele din 1907, obiecte personale, mobilier original.

JUDEȚUL IALOMIȚA

MUZEUL DE ISTORIE „IALOMIȚA"

Călărași, str. Progresului nr. 90.
Progam de vizitare: 11—19; luni închis.
Înființat în anul 1951.
Cuprinde colecții de: istorie, artă și memoriale (Casa "Gh. M. Vasilescu").

Istorie: colecții înfățișînd istoria locală, din comuna primitivă și pînă la începutul secolului XX. De o deosebită importanță sînt figurinele antropomorfe de tip Hamangia, vasele mari de provizii gumelnițene de la Cunești și cele din epoca bronzului de tipul Cîrlogeni; numeroase și importante vestigii getice, romane și din epoca migrațiilor (tezaurul de monete romane republicane de la Jegălia); importante materiale din feudalism și exponate privitoare la istoria orașului Călărași.

Artă: În cadrul expoziției de bază a muzeului, în două săli sînt expuse lucrări ale artiștilor plastici ialomițeni: picturi de Tache Papatriandafil, Gh. Teodorescu, M. Mihalcea și alții.

CASA MEMORIALĂ „GH. M. VASILESCU"

Călărași, str. București nr. 239.
Program de vizitare: miercuri și duminică orele 11—19.

Înființată în anul 1968. Cuprinde documente din istoria mișcării muncitorești și din activitatea revoluționară a lui Gheorghe M. Vasilescu între anii 1913—1929 precum și unele obiecte personale.

JUDEȚUL ILFOV

MUZEUL MUNICIPAL DE ISTORIE

Giurgiu, str. Dorobanți nr. 16.
Program de vizitare: 10—20; luni închis.
Data înființării: 1950

Cuprinde colecții de arheologie și de istorie a orașului, material litic din paleolitic (Malu Roșu), ceramică din neolitic și din epoca bronzului, un bogat material ceramic din secolul VIII e.n.

Muzeul mai deține și o colecție de științele naturii.

MUZEUL DE ISTORIE

Oltenița, str. Argeș nr. 101.
Program de vizitare: 8—13, 17—20; luni închis.
Înființat în 1957, în prezent se află în curs de reorganizare într-o nouă clădire.

Cuprinde colecții de istorie și memoriale (Muzeul memorial „Al. Sahia").

Istorie: inventarul unei locuințe neolitice de la Gumelnița, o colecție de plastică gumelnițeană, un tezaur de monede histriene găsit la Hotarele, un tezaur de monede dacice de la Neagoești, podoabe de aur feudale descoperite la mănăstirea Cătălui — comuna Căscioarele.

https://biblioteca-digitala.ro

MUZEUL MEMORIAL „ALEXANDRU SAHIA"

Comuna Mînăstirea

Program de vizitare: 8—13, 17—20; luni închis.

A fost înființat în 1957 în casa părintească a lui Alexandru Sahia. Sînt expuse fotografii, documente, cărți din biblioteca scriitorului, obiecte personale, masa de lucru.

MUZEUL ETNOGRAFIC AL CÎMPIEI DUNĂRII

Comuna Stoenești

În curs de organizare. Cuprinde materiale din județele Ilfov, Ialomița, Teleorman (piese de port, scoarțe, țesături de interior, ceramică, mobilier, unelte de muncă).

JUDEȚUL PRAHOVA

MUZEUL JUDEȚEAN DE ISTORIE

Ploiești, str. N. Bălcescu nr. 25.

Program de vizitare: vara 10—20; iarna 9—13, 16—19; luni închis.

În prezent se află în curs de reorganizare în clădirea din str. Teatrului nr. 10.

Secții : Secția de istorie veche și modernă, Secția „Lupta revoluționară a proletariatului din județul Prahova", Secția „Județul Prahova pe drumul construirii socialismului", Secția „Ceasul de-a lungul vremii", Secția etnografie, Secția artă populară, Casa „Hagi Prodan", Muzeul memorial „I. L. Caragiale", Muzeul memorial „N. Iorga" — Vălenii de Munte, Muzeul memorial „B. P. Hașdeu" — Cîmpina, Muzeul memorial „Cezar Petrescu" — Bușteni, Muzeul sătesc de arheologie din comuna Tîrgșorul Vechi, Muzeul de artă populară din Breaza, Muzeul sătesc de etnografie din comuna Starchiojd, Muzeul sătesc din comuna Apostolache.

Secția de istorie veche și modernă. A fost înființată în 1955 și conține colecții arheologice importante, ilustrînd întreaga dezvoltare a societății de pe teritoriul județului Prahova și a unor zone învecinate : epipaleolitic — macrolite de la Lapoș ; neolitic — ceramică tip cultura Criș de la Tîrgșorul Vechi, Bucureasca ; ceramică liniară și utilaj litic de la Ghinoaica, comuna Fîntînele ; epoca bronzului — ceramică și obiecte de bronz, tip Glina III de la Tîrgșor-Bucureasca ; Hallstatt — ceramică de la Gherăseni, Tîrgșor ; Latène, ceramică și obiecte de bronz de la Tîrgșor și Bucureasca ; material bogat din castrele romane de la Mălăești, Drajna ; ceramică și inventar mărunt de bronz și fier din așezările carpo-dacice din secolele II—III e.n. de la Bucureasca, Maxenu (jud. Buzău) ; o diademă hunică din foiță de argint aurit și inventar din mormintele de la Gherăseni ; ceramică din așezările de tip Ipotești — Cîndești, secolele V — VII e.n. de la Cîndești, Tîrgșor, Bozieni ; piese remarcabile din metal, os și piatră din aceeași epocă și cultură de la Bucureasca ; ceramică și inventar mărunt din secolele IX—X de la Tîrgșor și Vadul Săpat ; o colecție numismatică (monede grecești, romane) — tezaurul de la Buda — Palanca, secolul II—I î.e.n., tezaurul de monede românești de argint secolul XIV—XV de la Pucheni-Moșneni, medalii.

Din epoca feudală, Muzeul posedă ferecături din argint de cărți și icoane din secolul XVII—XVIII, podoabe, obiecte de cult, țesături, piese de îmbrăcăminte, arme ; o colecție de pictură feudală, litografii, gravuri, xilogravuri ; o colecție de piese documentare legate de evenimente istorice (revoluția de la 1848, lupta pentru Unire) și personalități politice (un fond Cuza Vodă — scrisori, fotografii, obiecte personale).

Biblioteca Muzeului județean. Numără peste 9 000 de volume : manuscrise (10 din secolul XV), tipărituri din secolul XVIII—XIX de la Tîrgoviște, Buzău (Pravila lui Matei Basarab, Cazania lui Varlaam — 1643, Noul Testament de la Bălgrad — 1648, Apostolul de la Buzău), ediții princeps ale scriitorilor noștri ; documente (unul de la Ștefan cel Mare, trei de la Mihai Viteazu), scrisori (aparținînd lui M. Eminescu, I. L. Caragiale, Eliade Rădulescu, Cezar Petrescu).

Publicații :

Studii și materiale privitoare la trecutul istoric al județului Prahova, I/1967 ; II/1969 ; C. M. Ripeanu și N. I. Simache, Documente privitoare la istoria comunei Starchiojd, 1967 ; N. I. Simache, Ștergarul prahovean, 1968.

SECȚIA „LUPTA REVOLUȚIONARĂ A PROLETARIATULUI DIN JUD. PRAHOVA

Str. Krupskaia nr. 1 (Palatul Culturii).

Organizată în 1957. Cuprinde un steag de breaslă de miner din jud. Prahova, secolul XIX, un bogat fond Dobrogeanu—Gherea, documente originale referitoare la Ștefan Gheorghiu, o documentație aproape completă privind luptele ceferiștilor și petroliștilor din 1933, ziare, manifeste, fotografii și obiecte privind mișcarea muncitorească din Ploiești și județul Prahova.

SECȚIA „JUDEȚUL PRAHOVA PE DRUMUL CONSTRUIRII SOCIALISMULUI"

Str. Krupskaia nr. 1.

Înființată în 1958, oglindește realizările importante și evoluția înregistrată de ținuturile prahovene în domeniul științei, tehnicii și culturii (sînt expuse obiecte, machete, fotomontaje, ziare, documente).

SECȚIA „CEASUL DE-A LUNGUL VREMII"

Str. Krupskaia nr. 1.

Cuprinde o colecție unică în țară de peste 300 de piese : cadran solar, primul ceas de buzunar (oul de Nürnberg), piese realizate de mari ceasornicari londonezi și parizieni (Georg Prior, Eduard Prior, Caurvoisier (secolul XVII), ceasuri monu-

https://biblioteca-digitala.ro

mentale de masă stil Ludovic al XIV-lea, Ludovic al XV-lea, ceasuri lucrate în Munții Pădurea Neagră, ceasuri cu mecanisme muzicale (cîntînd „Marseilleza", „Deșteaptă-te române"), ceasuri care au aparținut unor personalități politice sau culturale (Cuza Vodă, Hașdeu, Th. Aman, I. L. Caragiale, M. Kogălniceanu etc).

SECȚIA DE ETNOGRAFIE

Str. Krupskaia nr. 1.

Organizată în 1960, are o colecție importantă de unelte de muncă (agricole, pielărie, fierărie, dogărie, pentru industria casnică textilă), pive de ulei și de struguri, costume populare din județul Prahova, dar și din alte zone ale țării, țesături de interior, ceramică, obiecte de cult.

SECȚIA DE ARTĂ POPULARĂ (EXPOZIȚIA PERMANENTĂ „COVORUL ROMÂNESC DIN MUNTENIA ȘI OLTENIA")

Str. Krupskaia nr. 1.

Deschisă în 1959, conține 40 exemplare extrem de valoroase din secolele XVIII—XIX, multe datate (1804, 1834 etc), lucrate în culori vegetale și ilustrînd creația artistică a diferitelor zone etnografice.

CASA „HAGI PRODAN"

Ploiești, str. Democrației nr. 2
Program de vizitare: 9—13, 16—19; luni închis.

Clădirea datează de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și este considerată monument de arhitectură. A fost restaurată și inaugurată ca muzeu etnografic în 1953. Cuprinde mobilier de epocă, țesături românești și orientale, o colecție de vase de aramă, ceramică și porțelan, obiecte de cult.

MUZEUL MEMORIAL „I. L. CARAGIALE"

Ploiești, str. C. T. Grigorescu nr. 1
Program de vizitare: 10—13, 16—19; luni închis.

Înființat în 1932 în Casa Dobrescu, monument de arhitectură de la începutul secolului al XIX-lea. Sînt expuse fotografii originale ale scriitorului și familiei sale, matricola Școlii Domnești unde a fost elev Caragiale în 1859—1860, scrisori autografe, ziare înființate de el („Moftul Român"), operele sale, mobilier și obiecte personale.

MUZEUL DE ARTĂ

Ploiești, bd. Gh. Gheorghiu. Dej nr. 1.
Program de vizitare: 10—20; luni închis.

Înființat în 1929 (pînă în 1956 a funcționat sub titulatura de „Pinacoteca orașului Ploiești").

Deține colecții de artă românească, începînd din epoca feudală și pînă astăzi. În domeniul picturii, sculpturii și graficii sînt prezenți toți artiștii noștri reprezentativi (pictură — secolul XIX, Chladek, S. Henția, Mișu Popp, Tattarescu, Aman, Andreescu, N. Grigorescu; sec. XX — Luchian, Pallady, Tonitza, Petrașcu, Șt. Popescu, Iser, Ressu, Țuculescu, Br. Covaliu, Piliuță etc.; sculptură — Fr. Stork, I. Georgescu, Han, Jalea, Vlasiu, Irimescu; grafică — Șt. Popescu, Steriady, Dobrian, Kazar); un loc însemnat îl ocupă artiștii locali (T. T. Ionescu — unul din fondatorii pinacotecii, Stătescu, O. Paștina, I. Bratu și alții).

MUZEUL DE ȘTIINȚELE NATURII

Ploiești, str. Krupskaia nr. 1.
Program de vizitare: vara 10—20; iarna 10—13 16—19.
Înființat în 1956.

Secții: Evoluționism; Geografie — Geologie a zonei dintre Dîmbovița și Rm. Sărat; Fauna și flora zonei dintre Dîmbovița și Rm. Sărat; Ocrotirea și transformarea naturii; Acvarii Cuprinde și colecții de plante superioare, moluște, fluturi exotici etc.

https://biblioteca-digitala.ro

MUZEUL REPUBLICAN AL PETROLULUI

Ploiești, str. Dr. Bagdasar nr. 8.
Program de vizitare: vara 9—13, 16—20; iarna 9—13, 15—19; luni închis.

Inaugurat în 1961, ilustrează evoluția extracției țițeiului la noi în țară, precum și aspecte legate de geologia zăcămintelor și de petrochimie. Sînt expuse obiecte din săpături arheologice (opaițe, monede cu urme de bitum), unelte și lămpi de miner din secolul XIX, două felinare din București — primul oraș din lume luminat cu petrol în 1857, utilaj de foraj din lemn sau metalic introdus la sfîrșitul secolului XIX, utilaje de foraj rotativ de la cele mai simple la cele mai complexe, machete de distilerii (la 1856 prima distilerie la Ploiești a lui Teodor Mehedințeanu) și de rafinării, panouri exemplificînd sistemul de solventare selectivă cu SO^2, inventat de Lazăr Edeleanu și aplicat în întreaga lume, istoricul fabricării parafinei, uleiului, benzinelor, o gamă variată de produși sintetici (fibre sintetice, detergenți etc), hărți geologice, portrete ale marilor noștri geologi, mostre mineralogice etc.

MUZEUL MEMORIAL „B. P. HAȘDEU"

Cîmpina, str. 23 August nr. 161
Program de vizitare: 9—19; luni închis.

Înființat în 1964, cuprinde peste 300 de exponate în cea mai mare parte originale: fotografii de familie, documente, manuscrise, mobilier și obiecte personale, reliefînd astfel viața și opera acestui mare cărturar român și a fiicei sale Iuliana.

MUZEUL MEMORIAL „NICOLAE GRIGORESCU"

Cîmpina, str. 23 August nr. 166.
Program de vizitare: 9—19; luni închis.

A fost înființat în 1955 într-o clădire construită între 1902—1904. Sînt reconstituite locuința artistului și atelierul său, cu mobilierul original și obiecte personale, fotografii, scrisori, bibliotecă (cu importante scrieri de artă, autografe ale scriitorilor contemporani). Sînt expuse 102 lucrări (picturi, desene) din diferite perioade ale creației artistului, ca și fotocopii ilustrînd tablourile sale din alte colecții.

MUZEUL MEMORIAL „CEZAR PETRESCU"

Bușteni, str. Tudor Vladimirescu nr. 1.
Program de vizitare: 10—16; luni închis.

A fost înființat în 1967, în casa scriitorului. S-au reconstituit camerele de locuit, biroul de lucru, biblioteca (cu o remarcabilă colecție de reviste și ziare), toate piesele expuse fiind originale.

MUZEUL DOFTANA

Doftana

A fost organizat în 1952 ca secție a Muzeului de istorie a partidului comunist și a mișcării revoluționare și democratice din România în fosta închisoare dărîmată parțial de cutremurul din 1940. Clădirea a fost restaurată și amenajată muzeistic, oglindind activitatea luptătorilor comuniști și antifasciști întemnițați aici. Sînt expuse documente și fotografii originale, obiecte personale (haine de deținuți, lanțuri, obiecte artistice confecționate în închisoare etc).

MUZEUL PELEȘ

Sinaia, str. Peleșului nr. 2.
Program de vizitare: 8,30—15,30; luni și marți închis.

Înființat în 1953, cuprinde secția de istorie și artă (Castelul Peleș) și secția de artă decorativă.

Secția de istorie și artă. Castelul Peleș, construit la sfîrșitul secolului trecut ca reședință regală de vară cuprinde: o importantă colecție de arme europene și orientale din sec. XV—XIX (cca 4 000 piese), vitralii originale elvețiene și germane din sec. XV—XVIII, covoare orientale din a doua jumătate a sec. XIX din diferite centre asiatice, tapiserii flamande din sec. XVII și franceze din sec. XVIII, mobilier din sec. XVI—XIX, picturi originale italiene și flamande din sec. XVII—XVIII, germane din sec. XIX, ordine și decorații din sec. XIX—XX.

Secția de artă decorativă. Organizată într-o clădire anexă a castelului în 1966, prezintă o colecție de faianță din sec. XVIII (Franța —

https://biblioteca-digitala.ro

Moustiers, Rouen; Italia — Faenza, Savona, Urbino) și porțelan din sec. XVIII (Meissen, Sèvres), sticlărie franceză de la sfîrșitul sec. XIX, argintărie engleză și rusă din sec. XVIII—XIX, feronerie.

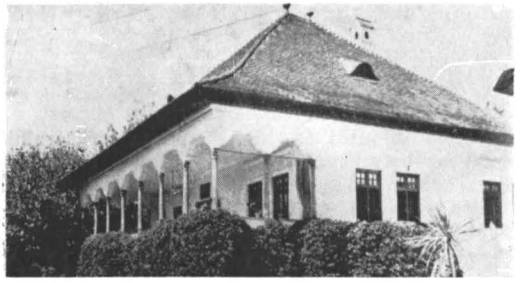
MUZEUL DE ARTĂ POPULARĂ

Breaza, D.N. nr.1.
Program de vizitare: 10—13, 16—20; luni închis.

Înființat în 1967, cuprinde exponate etnografice din zona văii superioare a Prahovei: costumul vechi mocănesc de Breaza și costumul nou, ștergare, scoarțe, crestături în lemn.

MUZEUL MEMORIAL „NICOLAE IORGA"

Vălenii de Munte, str. George Enescu nr. 3.
Program de vizitare: 10—13, 16—20; luni închis.



A fost înființat în 1965 în casa marelui istoric, construită în secolul XVIII. S-a reconstituit fidel cadrul interior în care a trăit și a lucrat N. Iorga: dormitorul, biroul și biblioteca, sufrageria, cu mobilă în stil popular, țesături, icoane pe lemn și sticlă, fotografii originale.

MUZEUL ETNOGRAFIC

Vălenii de Munte, Bd. N. Iorga nr. 98.
Program de vizitare: 10—20; luni închis.

Înființat în 1947, a fost reorganizat în 1969 în actuala clădire. Ilustrează specificul etnografic al zonei orașului Văleni și al comunelor din jur: port popular, țesături de interior, (ștergare, scoarțe cu culori vegetale din secolul trecut), unelte (scaun de șindrilit, scaun de cojocărit, unelte agricole), inventar de stînă etc.

MUZEUL ETNOGRAFIC

Urlați, str. Orzoaia de Sus nr. 12.
Program de vizitare: 10—18; luni închis.

A fost înființat în 1955 în Casa Bellu, construită la mijlocul secolului trecut. Cuprinde colecții de etnografie (port popular din zonă, țesături, ceramică, mobilier); mobilier, ceramică, covoare românești din secolul XIX; tablouri, faianță, mobilier din Italia; artă orientală (vase și stampe japoneze, vase de aramă orientale).

MUZEUL SĂTESC DE ARHEOLOGIE

Comuna Tîrgșorul Vechi
Program de vizitare: 10—20.

A fost înființat în 1969, iar în prezent se află în Palatul Moruzi. Sînt expuse materiale arheologice: ceramică din comuna primitivă, peste 300 de cărămizi din castrul roman cu ștampila Legiunii a XI-a Claudia Pia Fidelis, vase din cimitirul de incinerație din sec. III—IV, materiale din sec. IX—X cultura Dridu, vestigii feudale.

MUZEUL SĂTESC DE ETNOGRAFIE

Comuna Starchiojd
Program de vizitare: 10—18.

A fost organizat în 1968 în Casa Logofătului Stan Chește, construită în sec. XVIII. Sînt expuse materiale arheologice din zonă, documente și cărți vechi, o colecție etnografică.

MUZEUL SĂTESC DE ETNOGRAFIE

Comuna Apostolache
Program de vizitare: 10—18.

A fost inaugurat în 1970 într-o clădire din 1595. Sînt expuse materiale arheologice locale, documente, predominînd piesele etnografice: costume populare, scoarțe, țesături, mobilier, unelte de agricultură; s-a reconstituit și un interior de locuință țărănească.

JUDEȚUL TELEORMAN

MUZEUL JUDEȚEAN DE ISTORIE

Alexandria, str. Dunării nr. 188.
Program de vizitare: 9—13, 16—20; luni închis.
Înființat în 1951.
Secții: arheologie și etnografie (Muzeul sătesc din Drăcșani și Muzeul sătesc din Lisa).

Secția de arheologie are ceramică și utilaj litic din comuna primitivă, un tezaur de monede getodacice de la Schitu-Grosu, podoabe feudale din secolul XVI—XVII de la Orbeasca de Jos, Gurueni. O colecție ilustrează istoricul orașului Alexandria cu ajutorul unor documente, fotografii, materiale grafice.

MUZEUL DE ISTORIE

Roșiori de Vede, Calea Dunării nr. 54.
Program de vizitare: 9—13, 16—20; luni închis.
Înființat în 1965, cuprinde materiale de arheologie și istorie contemporană.

Secția de arheologie expune materiale neolitice de la Ciolănești, Urlui, Sfințești, arme și ceramică de la cetatea dacică Albești, sec. IV--III î.e.n., ceramică și inventar de metal de la Dulceanca, sec. IV—VI e.n., ceramică tip Dridu, sec. X, vestigii feudale.

MUZEUL „RĂSCOALA ȚĂRANILOR DIN 1907"

Posedă documente originale și panouri explicative referitoare la Răscoala din 1907 în Moldova, Muntenia, Oltenia (cauzele izbucnirii, desfășurarea, ecoul în presă, literatură, arte plastice).

MUZEUL SĂTESC DIN COMUNA LISA

Program de vizitare: 10—20.

Înființat în 1968, cuprinde o colecție etnografică cu specific local.

https://biblioteca-digitala.ro

СОДЕРЖАНИЕ • SOMMAIRE • CONTENTS

Аурел МОЛДОВЯНУ — Исследование некоторых факторов микроклимата в Центральном военном музее относительная влажность и температура (389) ● Петре ОПРЯ — Семидесятипятилетие М. Х. Макси (396) ● Алин КОНСТАНТИНЕСКУ — Новый метод препарирования светлячков для коллекций (401) ● Жозетт-Челла МАНЯ — Анализ некоторых натуральных смол, содержащихся в лаках (402) ● Марчела ФОКША — Вопросы организации выставок по народному искусству (406) ● Док. С. МАРКУС и Анка ДАБИЖА — Музейное руководство и школа (410) ● Мирча ДЕАК — Выставка Брынкуши (412) ● Валериу БЕРБЕКАРУ — Экспозиция „Г. Петрашку" в доме — мастерской художника в Тырговиште (416) ● Ал. ЗУБ — Экспозиция „А. Д. Ксенополь" в Бакэу (417) ● Ион ГРИГОРЕСКУ — Планетарий в Констанце (419) ● Док. Джорджета СТОЙКА — Экспозиция „Народное Рейнское искусство" (420) ● Док. Корина НИКОЛЕСКУ — Румынское искусство в иностранных коллекциях: молдавская вышивка в лондонском музее „Виктория и Альберт" (423) ● Док. Мария ПАСПАЛЕВА — Практическое руководство для кольцевателей птиц (II) Определение пола и возраста птиц (425) ● Ж. Б. КИШ — Larus glaucoides новая птица в Румынии (429) ● Марин НИКА — Орудия Pebble-culture's найденные в Фаркашеле (уезд Ольт) (430) ● Михай БУТОЙ — Пальцевая фибула найденная в деревне Бребень (уезд Ольт) (434) ● Фламиниу МЫРЦУ — Печатка-перстень одного губернатора Кымпулунга (436) ● Проф. Траян ПАНЭ — Археологическая находка в деревне Кэлэраши (уезд Долж) (438) ● Раду ТЕБЕ — Предметы сделанные политическими революционными заключенными, находящиеся в фондах Музея истории партии (439) ● Петре БУНТА — Предметы относящиеся к рабочему движению в Трансильванском историческом музее (441) ● Тереза МОЗЕШ — Снабжение населения прикарпатской Олтении и Баната питьевой водой (44) ● Хория МЕДЕЛЯНУ — Ранний период скульптора Ромула Ладя (447) ● Василе ЯКОБ и Карол НАГЛЕР — Будапештский музей естествознания (450) ● Маргарета МОШНЯГА — Миланский музей естествознания (451) ● Иоахим АВЕ (ГДР) — Практика студентов в музеях Германской Демократической Республики (454) ● Док. Клаус ХАММЕР — Веймар и его памятные места (457) ● Константина БРЕЗУ — Дом Бальзака (464) ● ХРОНИКА, РЕЦЕНЗИИ., ИНФОРМАЦИИ

Aurel MOLDOVEANU — Recherches concernant les facteurs de microclimat au Musée Militaire Central: l'humidité relative et la température (389) ● Petre OPREA — M. H. Maxy à son 75 ème anniversaire (396) ● Alin CONSTANTINESCU — Une nouvelle méthode de préparation des chenilles pour les collections (401) ● Josette-Cella MANEA — L'analyse des résines naturelles contenues dans des vernis (402) ● Marcela FOCŞA — Problèmes de l'organisation des expositions d'art populaire (406) ● Dr. S. MARCUS et Anca DABIJA — Le guidage de musée et l'école (410) ● Mircea DEAC — La rétrospective Brâncuşi (412) ● Valeriu BERBECARU — L'exposition „G. Petraşcu" dans la maison-atelier du peintre, à Tirgoviste (416) ● Al. ZUB — L'exposition „A. D. Xenopol" à Bacău(417) ● Ion GRIGORESCU — Le planétarium de Constanţa (419) ● Dr. Georgeta STOICA — L'exposition „L'art populaire de Rhénanie" (420) ● Dr. Corina NICOLESCU — Oeuvres d'art roumain dans les collections étrangères: une broderie moldave du XVI-ème siècle au „Victoria and Albert Museum" de Londres (423) ● Dr. Maria PASPALEVA — Conseils pratiques pour les bagueurs d'oiseaux (II) La détermination du sexe et de l'âge de certains oiseaux (425) ● J. B. KISS — Larus glaucoides — un nouvel oiseau en Roumanie (429) ● Marin NICA — Outils de la „Pebble-culture", découverts à Fărcaşele (distr. Olt) (430) ● Mihai BUTOI — Fibule digitée découverte dans la commune de Brebeni (distr. Olt) (430) ● Flaminiu MÎRŢU — Un sigile annulaire d'un „judet" de Cimpulung (436) ● Prof. Traian PANĂ — Une nouvelle découverte archéologique dans la commune Călăraşi (distr. Dolj) (438) ● Radu THEBE — Objets travaillés par les détenus politiques révolutionnaires, qui se trouvent dans les collections du Musée d'Histoire du Parti (439) Petru BUNTA — Objets du mouvement ouvrier, au Musée d'Histoire de la Transylvanie (441) ● Tereza MOZEŞ — L'approvisionement en eau potable de la population rurale en Olténie subcarpathique et au Banat (444) ● Horia MEDELEANU — La période des débuts du sculpteur Romul Ladea (447) ● Vasile IACOB et Carol NAGLER — Le Musée d'Histoire Naturelle de Budapest (450) ● Margareta MOŞNEAGA — Le Musée d'histoire Naturelle de Milano (451) ● Joachim AVE (R.D.A) — La pratique des étudiants dans les musées de la République Démocratique d'Allemagne (454) ● Dr. Klaus HAMMER (R.D.A.) — Weimar et ses sites commémoratifs (457) ● Constandina BREZU — La maison Balzac (464) ● CHRONIQUE, COMPTES-RENDUS, INFORMATIONS.

Aurel MOLDOVEANU — Researches on some microclimat agents in the Central Military Museum: relative humidity and temperature (389) ● Petre OPREA — M. H. Maxy at his 75 th anniversary (396) ● Alin CONSTANTINESCU — A new method for preparing caterpillars for collections (401) ● Josette-Cella MANEA — Analysis of some natural resins contained in varnishes (402) ● Marcela FOCŞA — Problems of the organisation of folk art exhibitions (406) ● Dr. S. MARCUS and Anca DABIJA — Museum guiding and school (410) ● Mircea DEAC — The retrospective exhibition Brâncuşi (412) ● Valeriu BERBECARU — The exhibition „G. Petraşcu" in the painter's studio-house from Tirgoviste (416) ● Al. ZUB — The exhibition „A. D. Xenopol" in Bacău (417) ● Ion GRIGORESCU — The planetarium from Constanţa (419) ● Dr. Georgeta STOICA — The exhibition „Folk Art from Rhenania" (420) ● Dr. Corina NICOLESCU — Romanian art works in foreign collections: a Moldavian embroidery of the XVI th century in the „Victoria and Albert Museum" from Londra (423) ● Dr. Maria PASPALEVA — Practical advices for bird ringers (II). Sexing and ageing some birds (425) ● J. B. KISS — Larus glaucoides — a new bird in Romania (429) ● Marin NICA — Tools of the Pebble-culture discovered at Fărcaşele (distr. Olt) (430) ● Mihai BUTOI — A digital fibula discovered in the village of Brebeni (distr. Olt) (434) ● Flaminiu MÎRŢU — An annular seal of a „judeţ" from Cimpulung (436) ● Prof. Traian PANĂ — A new archaeological discovery in the village of Călărasi (distr. Dolj) (438) ● Radu THEBE — Objects worked by revolutionary political prisoners, in the collections of the Museum of the Communist's Party History (439) ● Petre BUNTA — Specimens regarding the worker's movement, in the History Museum of Transylvania (441) ● Tereza MOZEŞ — Supplying with drinking water of rural population in sub-Carpathian Oltenia and in Banat (444) ● Horia MEDELEANU — The beginning period of the sculptor Romul Ladea (447) ● Vasile IACOB and Carol NAGLER — The Natural History Museum from Budapest (450) ● Margareta MOŞNEAGA — The Natural History Museum from Milano (451) ● Joachim AVE (G.D.R.) — Practical training for students in the museums of the German Democratic Republic (454) ● Dr. Klaus HAMMER (G.D.R) — Weimar and its memorial places (457) ● Constandina BREZU — Balzac's house (464). CHRONICS, INFORMATIONS, REVIEWS.

СОДЕРЖАНИЕ • SOMMAIRE • CONTENTS

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „INFORMAŢIA" — BUCUREŞTI — c. 5729

https://biblioteca-digitala.ro

- Aurel MOLDOVEANU — Cercetări asupra unor factori de microclimat la Muzeul militar central: umiditatea relativă și temperatura (389)
- Petre OPREA — M. H. Maxy la a 75-a aniversare (396)
- Alin CONSTANTINESCU — O nouă metodă de preparare a omizilor pentru colecții (401)
- Josette-Cella MANEA — Analiza unor rășini naturale conținute în verniuri (402)
- Marcela FOCȘA — Probleme ale organizării expozițiilor de artă populară (406)
- Dr. S. MARCUS și Anca DABIJA — Îndrumarea muzeală și școala (410)
- Mircea DEAC — Retrospectiva Brâncuși (412)
- Valeriu BERBECARU — Expoziția „Gh. Petrașcu" în casa-atelier a pictorului, de la Târgoviște (416)
- Al. ZUB — Expoziția „A. D. Xenopol" la Bacău (417)
- Ion GRIGORESCU — Planetariul din Constanța (419)
- Dr. Georgeta STOICA — Expoziția „Arta populară din Renania" (420)
- Dr. Corina NICOLESCU — Lucrări de artă românească în colecții străine: o broderie moldovenească din sec. al XVI-lea în Muzeul „Victoria și Albert" din Londra (423)
- Dr. Maria PASPALEVA — Îndrumări practice pentru inelatorii de păsări (II). Determinarea sexului și virstei unor păsări (425)
- J. B. KISS — Larus glaucoides — o nouă pasăre în România (429)
- Marin NICA — Unelte ale culturii de prund descoperite la Fărcașele (Jud. Olt) (430)
- Mihai BUTOI — Fibulă digitală descoperită în comuna Brebeni (Jud. Olt) (434)
- Flaminiu MÎRȚU — Un sigiliu inelar al unui „județ" al Cîmpulungului (436)
- Prof. Traian PANĂ — O nouă dscoperire arheologică în comuna Călărași (Jud. Dolj) (438)
- Radu THEBE — Obiecte lucrate de deținuții politici revoluționari aflate în fondurile Muzeului de istorie a partidului (439)
- Petru BUNTA — Obiecte din mișcarea muncitorească la Muzeul de istorie al Transilvaniei (441)
- Tereza MOZEȘ — Aprovizionarea cu apă potabilă a populației rurale în Oltenia subcarpatică și Banat (444)
- Horia MEDELEANU — Perioada de început a sculptorului Romul Ladea (447)
- Vasile IACOB, Carol NAGLER — Muzeul de istorie naturală din Budapesta (450)
- Margareta MOȘNEAGA — Muzeul de istorie naturală din Milano (451)
- Ioachim AVE (R. D. Germană) — Practica studenților la muzeele din Republica Democrată Germană (454)
- Dr. Klaus HAMMER (R. D. Germană) — Weimar și locurile sale comemorative (457)
- Constandina BREZU — Casa lui Balzac (464)
- Constantin DINISCHIOTU — Memoria Argeșului (466)
- Mircea DUMITRESCU — Prima sesiune de comunicări științifice a muzeelor din jud. Argeș (466)
- Ion AXON — Expoziția comemorativă „Ion Țuculescu" (467)
- Zoe STOICESCU — Expoziția „Natura în arta și medicina populară românească" (467)
- Silvia ZDERCIUC — Publicații transilvănene de etnografie (468)
- Germina COMANICI — J. Poirier, „Histoire de l'Ethnologie" (469)
- V.B. — Realizări și perspective muzeistice prahovene (470)
- Tereza SINIGALIA — Închiderea cursurilor lectoratului pentru elevi de la Muzeul de artă al R. S. România (470)
- * * * — Repertoriul muzeelor din Republica Socialistă România (II) (471)

43 474

Lei 7

https://biblioteca-digitala.ro